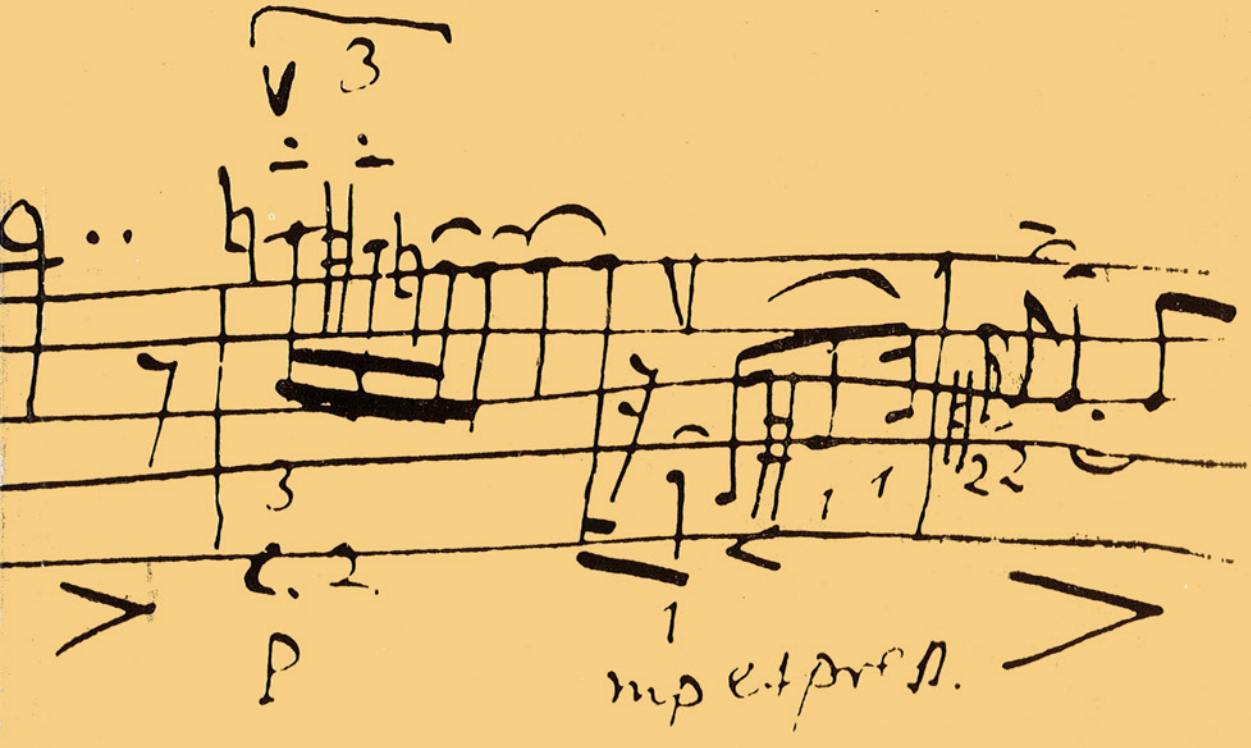
REVUE ROUMAINE



o est violon, dans le caractère
populaire roumain)

George Enescu

RR

**Publication mensuelle de culture.
Paraît en français, allemand,
anglais et russe**

Rédacteur en chef:
GEORGE G. POTRA

**Rédaction: 1, Piaţa Scînteii,
Bucarest, téléphone: 17.38.36**

**Imprimée à l'Entreprise polygraphique
« Arta Grafică »,
Calea Şerban Vodă, 133 — 135,
Bucarest, Roumanie**

REVUE ROUMAINE 8

XXXVe ANNÉE 1981

Sommaire

CENTENAIRE GEORGE ENESCU

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

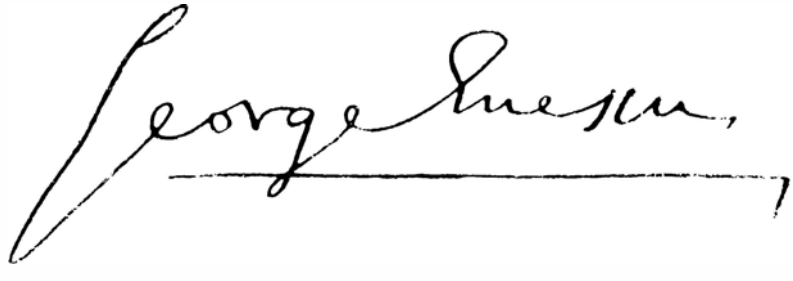
ŞTEFAN NICULESCU	3	George Enescu et la musique du XXe siècle
VASILE TOMESCU	10	Degrés de création
WILHELM BERGER	20	« Symphoniste-né »
OCTAVIAN LAZĂR COSMA	36	Œdipe
ADRIAN RAŢIU	48	Permanences et évolutions
RADU GHECIU	57	Structures folkloriques dans la musique d'Enescu
CLEMANSA FIRCA	67	Du manuscrit à l'œuvre achevée
GEORGE MANOLIU	75	Le violoniste
EUGEN PRICOPE	85	Le chef d'orchestre
VIOREL COSMA	94	En feuilletant la correspondance d'Enescu
CONSTANTIN TH. CIOBANU	99	La lumière de Tescani
BARBU BREZIANU	104	Une hypostase peu connue
IANCA STAICOVICI	107	Sur Enescu
LUMINIŢA VARTOLOMEI	114	La musique d'Enescu sur disques roumains
	117	George Enescu—tableau chronologique

TÉMOIGNAGES

BÉLA BARTÓK	129	Une rencontre inoubliable
DAVID OISTRACH	129	La joie de l'art
PABLO CASALS	131	Un génie de la musique moderne
YEHUDI MENUHIN	132	Une personnalité accablante
NICOLAE CARAVIA	134	Quarante années de collaboration
CELLA DELAVRANCEA	136	Prince de la musique
ROMEO DRĂGHICI	138	Au fil d'une vie...
VASILE FILIP	147	J'ai été son élève
MARIA FOTINO	148	Accompagnant Enescu
ALICE MAGHERU	151	Dans l'entourage du Maître
OCTAV ONICESCU	157	Fondateur de culture
TRAIAN ORGHIDAN	159	Des heures d'élévation spirituelle
MARCEL MIHALOVICI	166	Hommage

NOS COLLABORATEURS

Les artistes du monde sont des apôtres de la paix. Entre eux, il ne saurait y avoir de rivalité, mais la seule coopération. Chaque artiste contribue par son talent, son travail, à cultiver le beau dont le sens est de donner un essor aux impulsions les plus nobles de l'âme humaine.



George Enescu à l'époque de sa maturité

ÉTUDES ET COMMENTAIRES

George Enescu et la musique du XXe siècle

Dans la première moitié du XXe siècle, des artistes de première grandeur à l'Est et au Sud-Est de l'Europe choisirent, pour créer leurs œuvres, la voie dite de la « synthèse entre l'Orient et l'Occident ». Ce fut la même voie qu'allait choisir George Enescu. Son œuvre confirme la synthèse — réalisée dans « l'esprit du temps », c'est-à-dire des tendances universelles de l'art de l'époque où il vécut — entre la culture musicale roumaine (en premier lieu archaïque, mais aussi savante) et la grande culture symphonique européenne.

« Il faut inventer de nouveaux procédés d'expression — écrivait Michel Butor en se rapportant à un cas similaire — pour parvenir à maîtriser la complexité mentale dans laquelle nous nous débattons, ces rencontres de civilisations dans nos esprits, leurs oppositions, leurs mélanges, pour résoudre tous ces problèmes, retrouver au-delà le sol, la vérité, une société raisonnable.»* C'est pour maîtriser une telle « complexité mentale » *qu'Enescu dut, lui aussi, inventer de nouveaux procédés d'expression, un nouveau langage musical* qui lui permette la confluence de certaines cultures jusque là autonomes, aux aspects non seulement différents, mais aussi opposés — d'où leur tension — problème des plus ardus, dont la solution signifia autant l'universalisation de la culture musicale que l'émergence d'une physionomie nouvelle de l'art universel.

L'idée d'une fusion des éléments de la culture universelle et nationale, qui soit réalisée par l'adaptation de la technique européenne de composition à la musique archaïque roumaine, est reprise par Enescu aux compositeurs roumains du XIXe siècle. Enescu devait, néanmoins, considérablement élargir les sources archaïques de sa musique et notamment, partant des chants relevant du système rythmique « divisionnaire » (un aspect du rythme « lié », comme disait Bartók), dont ses prédécesseurs avaient fait usage, aborder à un domaine nouveau, celui des chants relevant du système rythmique *rubato* (ou «libre », dans la terminologie de Bartók). Pour les compositeurs roumains du XIXe siècle et en partie pour Enescu au seuil de sa carrière, s'inspirer du folklore au rythme « divisionnaire », c'était pouvoir appliquer les normes de l'harmonie tonale et de la technique de composition académique, ces mélodies ayant des structures rythmiques et souvent mélodiques semblables à celles de la musique européenne classique. Par contre, les chants au rythme «libre », si différents de la structure rythmique du symphonisme

* Michel Butor, *Essais sur les modernes*, Gallimard, Paris, 1964, p. 314.

traditionnel ne permettaient plus à Enescu le même traitement. La forte tension entre cette substance sonore et l'organisme symphonique où elle se devait d'être incorporée acquit, avec le temps, l'importante solution que l'on vient d'indiquer : la transformation adéquate des moyens d'expression.

De même que Bartók, Messiaen etc., auxquels les traditions folkloriques européennes et musicales extra-européennes avaient *suggéré* les changements bien connus de perspective dans le cadre de l'art européen savant, Enescu, selon ses propres dires, se proposa de créer «parallèlement à la musique populaire, mais par des moyens absolument personnels, des ouvrages pareillement caractérisés ». Et ceci s'avèra possible, malgré l'absence de toute citation des musiques archaïques (qu'Enescu n'utilise qu'au début de sa carrière dans son *Poème roumain* et dans les *Rhapsodies*) par, justement, le développement et la généralisation de certains principes folkloriques mélodiques et rythmiques essentiels de la zone du rythme «rubato », de la danse et du noël, qui déclenchèrent une organisation toute personnelle du langage.

Arrêtons-nous maintenant aux sources savantes de l'œuvre d'Enescu. Dans ses œuvres de début, les éléments repris de l'art universel sont plus ou moins aisément détectables: les structures formelles et l'écriture polyphonique des dernières œuvres de Beethoven, la construction monumentale et une certaine «massivité » de Brahms, le chromatisme de Wagner, l'évolution cyclique des thèmes de César Franck, la pureté de l'harmonie et le modélisme de Gabriel Fauré etc. Cette simple énumération de noms permet de déduire que, dès la fin du XIXe siècle, Enescu se proposait d'unifier des moments des plus différents (situés entre Bach et Debussy) de l'art européen savant, dont la fusion même supposait déjà un problème d'organisation musicale d'une rare complexité. Mais l'effort d'Enescu était, en réalité, de beaucoup plus complexe et ardu. Conjointement aux éléments — eux-mêmes différents — de l'art «savant », sa synthèse cherchait à embrasser — comme on l'a vu — dans un tout organiquement équilibré, des éléments d'une toute autre culture: la musique populaire roumaine. Pour arriver à ce stade de maturité complète (que nous situons à l'époque de l'élaboration de l'opéra *Oedipe*), l'œuvre d'Enescu a dû franchir un chemin tortueux, où étaient accentués, avec une certaine hésitation, l'un ou l'autre des termes de la synthèse. On constate, par exemple, une tentation néo-classique (dans la *Troisième Suite pour orchestre*) ou même, conjointement, post-romantique (dans la *Deuxième Symphonie)*, parcourues par une sève folklorique plus ou moins formulée.

Dans les œuvres de maturité, les références stylistiques du début de la carrière ne sont plus discernables, le symphonisme européen ayant été non seulement assimilé, mais aussi transfiguré par suite de l'incorporation de la substance populaire roumaine. Et le résultat exemplaire de cette symbiose, laissant paraître une pensée musicale profondément originale et se trouvant toujours sur le plan de l'universalité, mérite d'occuper une place de choix dans l'histoire du langage musical contemporain.

Comme orientation artistique, Enescu se situe aux côtés de Janacek, Stravinsky (celui de la période «russe »), Bartók, Messiaen etc., parmi ceux

des compositeurs de notre siècle qui avaient découvert, dans le folklore européen, surtout archaïque, ou dans la musique extra-européenne, des possibilités inédites d'expression. On sait que l'une des conséquences de cette incursion dans des cultures jusque là ignorées fut la grande émancipation du rythme dans la musique du XXe siècle. Face aux autres compositeurs à préoccupations similaires, Enescu se trouve parmi les tout premiers et les plus notoires représentants de l'incorporation du rythme libre du folklore — tel qu'il figure, par exemple, dans notre *doïna* populaire — dans l'art européen savant. Ce système rythmique est cependant incompatible avec la polyphonie classique, et c'est pourquoi il a déterminé, dans l'art du compositeur roumain, la préférence pour une polyphonie non imitative (qui n'exclut pourtant pas la polyphonie imitative), pour une densité fluctuante du nombre des voix participant au jeu polyphonique (sans exclure la polyphonie de type baroque) de même que pour un type nouveau de polyphonie, semblable à l'hétérophonie des cultures extra-européennes ou européennes archaïques.

L'hétérophonie d'Enescu, loin d'être définitivement organisée, mais ayant déjà un contour nettement précisé, s'approche, dans les cas significatifs, du modèle des cultures traditionnelles, pouvant être définie comme distribution simultanée d'un même matériel thématique à plusieurs voix parallèles et comme mouvement pendulaire de ces voix entre l'état d'unisson et de multivocalisation.

Une conséquence de l'hétérophonie se fait sentir chez Enescu dans le domaine de la forme. Tout en demeurant traditionnelle sur le plan de la microstructure comme la majorité des œuvres d'orientation folklorique, l'œuvre d'Enescu n'en présente pas moins aussi certains germes inédits, suite à l'écriture hétérophonique. Ce résultat était d'ailleurs à prévoir. En effet, si, successivement, au cours de l'histoire, l'écriture hétérophonique avait abouti à la cristallisation des formes homophoniques et l'écriture polyphonique à la cristallisation des formes polyphoniques, la nouvelle écriture hétérophonique qui se révèle chez Enescu dans ses premières manifestations devait tout normalement déterminer au début, ne fût-ce qu'en partie, la constitution hétérophonique de la microstructure.

Afin d'illustrer une telle organisation hétérophonique sur le plan de la microstructure, nous nous arrêtons à la troisième partie du *Quatuor pour cordes op. 22 n° 2*, écrit en 1951, l'une des dernières œuvres du compositeur. La troisième partie du *Quatuor* est, à son tour, constituée de trois grandes sections, celle qui forme l'objet de notre analyse en étant la troisième. On y assiste autant à la dissolution des thèmes propres à la troisième partie (thèmes qui avaient été exposés dans les deux premières sections) qu'à leur accouplement absolument libre avec des segments des thèmes cycliques des deux premières parties. Dès lors, cette section est une ample récapitulation thématique réalisée de manière à soulever un problème d'organisation musicale inédit.

À tout bien considéré, la libre association des éléments thématiques, disjoints des contextes où ils détenaient des fonctions morphologiques bien

établies, ne saurait plus être expliquée, dans cette troisième section de la troisième partie, par la topique traditionnelle. Le nouveau flux thématique, désarticulé dans la perspective de la syntaxe classique, se justifie par une nécessité d'ordre intérieur. Les fragments thématiques, connus d'avance, se raccordent maintenant comme les images d'un rêve, images retenues de toute évidence du monde réel, mais nouvellement combinées, non selon la logique de l'état de veille, mais des lois profondes de l'inconscient. Dans cette partie de l'ouvrage, le capricieux retour des états antérieurement vécus et ressentis suggère un film de la conscience livrée au rêve, au souvenir, où la substitution des réflexions obéit à des impulsions intérieures et non à une prolixité imposée du dehors.

Le résultat, sur le plan musical, est remarquable, surtout sous l'aspect de la méthode d'écriture qu'il suppose. Ainsi, l'unité de l'ensemble de l'ouvrage étant assurée en partie par l'utilisation, dans la section désignée, d'un matériel thématique (cyclique) figurant aussi dans le reste de l'œuvre, le modelage de ce matériel s'accomplit sans l'appui d'un schéma formel quelconque prémédité d'avance et quelque abstrait qu'il soit. (En composant une sonate, par exemple, le schéma général soumis à l'abstraction maximale de l'*allegro* de la sonate représente le cadre préétabli où se pose — avec des modifications, des adaptations, des interprétations qui donnent une note particulière, personnelle, unique à l'ouvrage — la matière musicale de cette sonate). Le moule des formes traditionnelles est donc dépassé, le compositeur s'affranchissant de tout cadre formel apriorique, sans toutefois abandonner la recherche consciente de l'unité de son œuvre. L'improvisation lucide et construite (aussi paradoxal que puisse paraître ce rapprochement de termes !) se trouve donc effectivement intégrée dans le processus de la composition, découvrant de nouvelles modalités d'expression, créant des microformes nouvelles, dégageant des virtualités qu'une méthode de travail exclusivement thématique ne saurait déclencher.

Sans représenter, dans la musique, un équivalent du surréalisme dans la poésie ou les arts plastiques, cette manière de composer est étroitement liée à un aspect fondamental de l'esthétique d'Enescu: *le rêve.* En effet, Enescu avait affirmé à maintes reprises que le rêve était partie intégrante de son art, qu'il découvrirait d'ailleurs aussi dans l'art populaire. Le rêve, cependant, ne signifie pas, pour Enescu, un repli définitif dans la passivité; l'artiste a reconnu lui-même que sa musique n'était pas «état» mais «action». Les moments de rêve, de confession lyrique, d'intimité discrète, si caractéristiques pour l'œuvre énescienne, ne signifient nullement l'abandon d'un profond besoin de clarté, d'ordre, d'équilibre, ils s'intègrent toujours dans une «action» consciente, dans une ferme volonté de surpasser le tragique auquel on les associe habituellement. Il résulte, d'une telle esthétique musicale, une certaine résonance éthique, qui confère à l'œuvre une indiscutable signification.

Le rythme *rubato*, la polyphonie non imitative, la densité fluctuante du nombre des voix en contrepoint, l'hétérophonie, la fusion intime dans la technique du travail de l'improvisation libre et d'une construction rigou-

reuse représentent des contributions notoires de George Enescu à la musique de notre siècle, dont la signification universelle ne saurait échapper à l'exégète de son œuvre, surtout *parce qu'elle devance des aspects similaires des plus caractéristiques de la création musicale actuelle.* Ajoutons, en plus, la grande complexité du langage, le raffinement de la notation dynamique (l'intensité) et du mouvement (le tempo), la coloration structurelle (où l'on peut mentionner la variété des moyens d'attaque) ainsi que l'utilisation, dès la troisième décennie, des quarts de ton, surtout dans les compositions pour violon et piano.

Essayons, maintenant, une esquisse du rapport entre l'œuvre d'Enescu intégrée, nous l'avons vu, dans l'orientation folklorique, et les autres orientations de la musique de la première moitié de notre siècle. Nous nous arrêterons entre toutes à la *Nouvelle école viennoise*, justement parce qu'elle a apportée les solutions les plus radicales à l'évolution du langage musical. Et le plan de comparaison le plus approprié, parce qu'étant le plus général, nous semble être celui des principes de la construction.

Dans les œuvres représentatives d'Enescu, *la forme* est le résultat de l'évolution des principaux thèmes (y compris le contexte où elles sont placées et qu'il détermine) ainsi que de leurs rapports. Le thème a, chez Enescu, un rôle formatif fondamental, de loin plus important que dans la musique traditionnelle. En effet, la forme traditionnelle se constituait par l'évolution tant des rapports tonals que des rapports thématiques, ces derniers étant subordonnés aux premiers, dans le sens que la mélodie, quelqu'individualisée qu'elle fut, était soit le résultat direct de l'harmonie, comme émanation de l'enchaînement des accords, soit l'affirmation dépourvue d'équivoque — surtout dans les sections expositives — d'un centre tonal quelconque. La forme traditionnelle, la sonate par exemple, inscrivait les rapports thématiques, même évidents, dans le cadre des possibilités tonales; l'évolution de la thématique était subordonnée à la dialectique de certaines tonalités précises.

Cependant, une amplification du rôle de la thématique se produit chez Enescu dans la forme, comme suite de la réduction du rôle de la tonalité et comme une compensation: la dialectique tonale, quoique présente, n'a plus l'acuité, la force, l'importance qu'elle avait dans l'art traditionnel; les inflexions continuelles, le chromatisme, (plus ou moins intense, mais toujours présent) réduisent la souveraineté du centre tonal, créent une interpénétration entre tonalités différentes, diminuent la tension de leurs rapports. Se dégageant, en quelque sorte des rigueurs de l'évolution tonale, le thème assume, en partie, aussi le rôle formatif du tonalisme, devenant dans une bonne mesure, le facteur principal dans le modelage de la structure.

Un processus d'évolution analogue peut être constaté dans la Nouvelle école viennoise. Prenant *Tristan* comme point de départ, Schönberg chromatise d'une manière si excessive et systématique l'harmonie, qu'il en arrive à suspendre l'attrait du centre tonal et, par là, les lois de la tonalité. Le résultat, sur le plan de la forme, est non seulement la réduction du rôle tonal en tant que principe formatif essentiel mais, en même temps, sa suppression, sa mise à l'écart. D'où, l'hypertrophie du thème dans la forme — comme,

par exemple, dans «l'ultra-thématique» schönbergienne — aboutissant, en fin de compte, au postulat d'un nouveau principe constructif (et cela, à défaut de toute autre coordination tonale ou modale), fondé sur le composant thématique le plus élémentaire: l'intervalle. Et aussi la série d'intervalles qui engendrent la totalité des associations entre sons (horizontaux: mélodiques; verticaux: harmoniques etc.).

Par conséquent, le sérialisme continue, développe et généralise les principes constructifs de la technique cyclique. Cette dernière déduisait toute la matière thématique de quelques noyaux générateurs. Le sérialisme reprend la technique cyclique en réduisant, d'une part, les noyaux générateurs à une série unique à intervalles et, d'autre part, en amplifiant le rôle de la série jusqu'à engendrer non seulement toute la matière mélodique, mais aussi une autre harmonie sonore (verticale, oblique etc.).

La musique d'Enescu se situe entre ces deux modalités structurelles. En développant la technique cyclique afin d'obtenir presque tous les thèmes d'une seule ligne mélodique, Enescu n'abolit pas, par son chromatisme, le support tonal et n'éprouve donc pas le besoin d'un principe formel de type sériel. Son art pourrait être appelé «quasi sériel», car l'engendrement de la musique d'un ou de plusieurs thèmes cycliques s'exerce, comme dans la thématique cyclique, seulement sur le plan thématique avec, néanmoins, une constance presque sérielle, les autres facteurs du langage étant coordonnés en dehors des principes tonals ou modaux encore en vigueur. Or, c'est justement ces principes tonals ou modaux qui rendent possible, malgré un chromatisme souvent excessif, le maintien, en général, du moule des formes traditionnelles. Il serait évidemment absurde, surtout de nos jours, d'écrire une forme de sonate dans un langage qui soit avec conséquence non tonale, la sonate se constituant, en premier lieu, sur une dialectique tonale. En ne renonçant pas à la tonalité, mais en la poussant parfois jusqu'au seuil de la non-tonalité, Enescu peut encore recourir à la forme sonate, qu'il recrée pourtant selon les qualités de la matière dont il se sert et où le thème joue un rôle principal.

L'importance du thème signifie, dans la musique d'Enescu, l'importance de la mélodie. Dégagée, comme on l'a vu, des contraintes de l'harmonie traditionnelle, évoluant sans entraves, selon les nécessités purement mélodiques et acquérant une valeur autonome — qui non seulement ne dépend pas des autres facteurs du langage mais a, au contraire, la fonction de les équilibrer et de les unifier dans l'organisation de la forme — la mélodie est, pour Enescu, l'élaboration d'une composition fondamentale. Sa musique *chante* dans le sens le plus strict du terme. Or, ce continuel besoin de chanter a trouvé dans le melos archaïque roumain cette substance régénératrice par laquelle — connaissant le rôle déterminant de la mélodie énescienne dans le modelage des autres facteurs du langage — furent défrichées de nouvelles possibilités expressives, surtout dans le domaine du rythme (le rythme «libre») et de la polyphonie (hétérophonie).

Par rapport à la Nouvelle école viennoise, l'œuvre d'Enescu reste plus traditionnelle sous l'aspect des principes constructifs (harmonie, forme).

La contribution d'Enescu à l'art de notre siècle est donc dissimulée dans un cadre traditionnel, et c'est ce qui constitue l'obstacle principal à sa reconnaissance immédiate et unanime.

En effet, l'un des postulats de la musique après la seconde guerre mondiale fut la possibilité de créer, avec chaque œuvre nouvelle, une musique *absolument* nouvelle, « jamais entendue » auparavant. Pour un temps, cette idée — peut-être de source romantique et justifiable, par exemple, par la tentative de sortir de l'impasse du néoclassicisme, c'est-à-dire d'un retour excessif dans le passé — a mené à un essor très particulier de l'investigation d'où les évidentes découvertes et inventions qui ont changé, dans une grande mesure, la physionomie de la musique. Mais elle ne nous apparaît pas moins aujourd'hui comme une illusion, car il est évident qu'on ne saurait tout créer en partant de rien ! — une illusion qui n'a jamais autant séduit l'esprit créateur. Après toutes les expériences consommées par la musique nouvelle, nous constatons maintenant que ce qui donne une valeur unique à un fait d'art — ou de vie — c'est *l'authenticité* et, si le fait est authentique, il est implicitement nouveau, même si son originalité ne nous frappe pas d'emblée ou, au contraire, nous semble ostentatoire. Et, de ce point de vue, Enescu est un exemple d'authenticité, sa pensée musicale revêtant toujours une forme d'expression adéquate et naturelle.

Un autre aspect de l'art d'Enescu est à trouver dans la création musicale de nos jours: la fusion entre plusieurs types d'écriture ou de syntaxe musicales. En effet, il est rare de trouver, surtout dans les dernières œuvres d'Enescu, des syntaxes à l'état soit-disant pur. La monodie avec accompagnement, la polyphonie ou l'hétéroponie s'allient en des situations diverses, le résultat étant une écriture « à la frontière » de ces catégories. D'où l'originalité de l'écriture énescienne, si rarement comprise par les interprètes et trop souvent assimilée aux syntaxes traditionnelles. J'ose même affirmer que, de ce point de vue, Enescu attend encore son interprète idéal.

De même, l'intuition d'un temps musical non linéaire, si fréquent aujourd'hui, est présente aussi chez Enescu et l'une de ses sources est à chercher dans la fusion entre l'esprit de la sonate et celui de la variation. Ces deux catégories d'architecture s'opposaient chez les classiques, mais commencèrent par s'apparier chez les romantiques et chez ceux qui en prolongèrent l'esprit dans notre siècle — direction de la musique européenne dans laquelle Enescu aussi s'était engagé, comme nous venons de le montrer. Si nous savons, en quelque sorte, à quel moment nous nous trouvons et où nous mène l'évolution dramatique (temporairement uni-directionnelle, linéaire) de la sonate, nous dépassons, dans la variation, la conscience de la fuite implacable du temps. Le temps de la variation s'avance en spirale, avec de continuels retours sur lui-même, comme dans un présent qui perdure justement grâce à la juxtaposition des hypothèses de la même entité musicale. La variation, la seule qui ait survécu, comme esprit, aux autres architectures traditionnelles et qui les a devancées, comme procédé, pour être apparue en même temps que la musique, permet, surtout dans les mouvements lents, d'obtenir une poétique a-temporelle, typiquement contemplative. Or, chez

Enescu l'accouplement de la sonate à l'esprit de la variation, dans une musique plus lente que rapide et évoluant avec d'imperceptibles différences d'une étape à l'autre, favorise l'apparition d'un état si recherché de nos jours: une « sur-conscience » contemplant l'arrêt du temps dans un présent éternel.

Nous avons donc pu constater que quelques oppositions en apparence irréconciliables se trouvent captées dans l'œuvre d'Enescu non alternativement mais simultanément: le rythme « libre » et le rythme « lié », la polyphonie et l'hétérophonie, l'improvisation et la construction, la sonate et la variation, le temps unidirectionnel et le temps non linéaire, l'action et la contemplation, etc. Cette complexité presque paradoxale est due au fait qu'Enescu a réussi, avec les moyens de son époque et avec l'authenticité qui le caractérise, à se situer au point de confluence de plusieurs cultures, comme le sont, par exemple, la tradition européenne savante et la musique archaïque roumaine. En plus — et cela nous paraît capital — *il n'a sacrifié l'esprit d'aucune des sources* qu'il a appareillées, son œuvre étant une tentative suprême d'exprimer la totalité de l'esprit de la musique et donc une *coincidentia oppositorum* se trouvant, de par sa nature, sur le plan de l'universalité.

ȘTEFAN NICULESCU

Degrés de création

Après avoir reçu la *Gesellschaftsmedaille* de la classe de violon du « Konservatorium für Musik und darstellende Kunst » de Vienne, et suivi les classes de violon de P. Marsick et de composition de Jules Massenet et Gabriel Fauré au « Conservatoire National de Musique » de Paris, George Enescu affirme sa vocation de compositeur en réalisant trois symphonies considérées par lui comme étant « d'école ». La tentative de composer une *Suite roumaine*, en utilisant des airs populaires et des chansons patriotiques, a précédé de bonne heure l'expérience nécessaire pour la création si significative de son *Poème roumain* op. 1, suite symphonique pour orchestre, écrite à Paris, en 1897. Le *Poème roumain* a signifié la brillante anticipation d'un programme esthétique appelé à « réunir sous le même toit toutes les activités musicales et autour d'une même pensée tous les desservants de la musique » — ainsi qu'il était montré dans l'acte de constitution, au début de la troisième décennie de notre siècle, de la Société des Compositeurs Roumains. Là étaient mises en lumière les particularités des rythmes et des intonations du folklore roumain, l'expressivité de la chanson et de la danse nationales à un moment où la musique française, en sus des transformations préconisées

par les impressionnistes, était à la recherche d'horizons nouveaux. Erik Satie avait découvert la beauté insolite des mélodies populaires roumaines que lui avaient révélées les ménétriers roumains qui avaient participé aux fêtes de l'Exposition Universelle de 1889. Le fruit de ce contact de Satie avec le folklore roumain allait être une suite de pièces pour piano intitulée *Les Gnossiennes*, évoquant certaines valeurs de la civilisation antique, ouvrage qui préfaçait un nouveau langage modal-harmonique ainsi que la forme musicale « ouverte », en tant que signes distinctifs de l'impressionnisme. Représentant de génie de la spiritualité du peuple roumain, artiste formé sur le sol même du chant ancestral, George Enescu allait dévoiler par son *Poème roumain* et par sa *Première Sonate pour violon et piano*, certains traits caractéristiques, d'ordre esthétique et technique, de la musique roumaine, empreints d'un amour ardent pour les plaines natales et les hommes qui avaient veillé sur son enfance, et pour l'histoire même qui, au prix de luttes et de sacrifices, avait permis que soit conservée l'entité nationale des Roumains.

Avant que ne s'ouvre le XXe siècle, Enescu compose encore une *Fantaisie pastorale pour orchestre* et plusieurs morceaux pour ensembles de chambre. Au sujet de la conception qui a présidé à la composition de *l'Octuor pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles*, le compositeur nous dit: « En commençant cet ouvrage, je m'étais assigné un but, qui visait moins à la personnalité du style qu'à l'équilibre architectural. Je me trouvais aux prises avec un problème de construction, voulant écrire cet *Octuor* en quatre mouvements enchaînés, tout en respectant l'autonomie de chacun de ces mouvements, de manière que l'ensemble formât un seul grand mouvement de sonate, extrêmement élargi » (Cf. Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Flammarion, 1955, p. 85.) En vérité l'*Octuor* est représentatif pour l'action musicale où, par le relief de la polyphonie, les idées sont denses et d'un dynamisme permanent. « Je suis essentiellement un polyphoniste, et non pas du tout l'homme des jolis accords enchaînés. J'ai horreur de ce qui stagne. Pour moi, la musique n'est pas un état, mais une action, c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées, et de mouvements qui portent ces idées en telles et telles directions. L'enchaînement d'harmonies ressortit, me semble-t-il, à l'improvisation élémentaire. Si brève soit-t-elle, une œuvre ne mérite le nom de *composition* que si l'on y peut discerner une ligne, une mélodie ou, ce qui est mieux encore, une superposition de mélodies. Ce n'est pas à dire que je suis pour le contrepoint, contre l'harmonie » *(Les souvenirs*, p. 84). Le souffle puissant de la mélodie développée en polyphonie démontre la force avec laquelle Enescu a réussi à infuser une vie nouvelle aux moules symphoniques classiques. « Même si nous n'écrivons pas toujours dans un caractère spécifiquement roumain, il existe cependant dans nos ouvrages quelque chose qui nous différencie des autres. Mon *Octuor* à cordes qu'a exécuté Kneisel paraissait venir de l'Est à tous les étrangers. Kneisel lui-même me disait: « Lorsque j'écoute cet Octuor, je me souviens de la Roumanie. »

Consacré comme violoniste concertiste après s'être fait entendre aux Concerts Colonne le 11 février 1900 (Beethoven et Saint-Saëns), Enescu, « plein d'idées et de jeunesse », selon Alfred Bruneau, se voue à l'activité de compositeur. En 1901—1902, il revient, mais avec de l'expérience en plus, au procédé de l'utilisation des mélodies populaires comme matériel de base, tout comme il l'avait fait dans son *Poème roumain*. Le résultat de cette impulsion créatrice, que le compositeur allait considérer plus tard comme aussi naturel que nécessaire à son ascension, s'est incarné dans *les deux Rhapsodies roumaines* pour orchestre. Utilisant les mélodies prises dans le répertoire de ménétriers et rhapsodes fameux, joueurs de *cobza* (sorte de luth), de *naï* (flûte de Pan), gardiens fidèles des airs anciens, — et parmi eux le célèbre violoniste Grigoraş Dinicu — Enescu, les réunissant en faisceau avec maestria et leur conférant, comme il le disait, « un sens dynamique », a fait d'elles de vibrants messagers de l'âme roumaine dans le monde.

Aujourd'hui encore tous ceux qui aiment la musique d'Enescu, l'art avec lequel il a su établir, dans les deux *Rhapsodies roumaines*, la relation entre la richesse de l'expressivité des déroulements mélodiques d'une part et le coloris de l'harmonie et de l'orchestration de l'autre, demeure stupéfiant. Le secret de cette maîtrise, qui nous rappelle les modèles classiques, nous est dévoilé par le compositeur lui-même, dans une lettre adressée en juin 1942 au compositeur et folkloriste roumain Sabin Drăgoi: « Une mélodie, et tout particulièrement une mélodie populaire, a son harmonie à elle, toute naturelle, la seule qui la complète. Tout autre harmonie risque d'en altérer le caractère, d'en changer la signification. Selon moi, l'harmonie d'une mélodie qui appartient à tout le monde appartient elle aussi à tout le monde. Les seules originalités qui ne menacent pas de défigurer une mélodie populaire sont les transcriptions qu'on en fait pour certains groupes de voix ou d'instruments, ou pour voix et instruments, ainsi que l'introduction, avec une prudence et une discrétion extrêmes, d'ornements contrapuntiques dans le caractère de la mélodie, à condition que cela n'alourdisse pas le manteau harmonique qui la recouvre. Plus une mélodie populaire est présentée simplement, plus elle brille de tout son éclat. » Ainsi donc, en plaidant pour une manière de traiter « discrète et prudente » la mélodie populaire, Enescu affirme ouvertement la valeur du matériel folklorique authentique comme prémisse de la réalisation d'un art original de la composition, comme point de départ vers la création de l'école musicale roumaine moderne; c'est sur cette route-là que l'inventivité et l'apport personnel allaient bientôt et définitivement constituer la méthode fondamentale d'Enescu aussi bien que d'autres compositeurs de valeur.

Fondée sur toute une série de chansons et de danses populaires, *la Première Rhapsodie roumaine, en la majeur* a l'aspect d'un poème plein de vie et de pittoresque, inspiré par les réalités roumaines; y brillent, entre autres, le thème introductif, la mélodie populaire. « J'ai un leu et je veux l'boire », la « *Hora* de Dobrica » (*Hora* — ronde populaire, au rythme moyen) prise dans le répertoire de Gheorghe Dinicu — la chanson d'époque « Bourgeon, p'tit bourgeon » avec des connotations de lutte sociale, un thème de « *Sîrbă* »

(danse populaire au rythme binaire et rapide) rappelant la mélodie « Comment le Danube se balance » et, pour finir, l'immortel morceau de virtuosité « *Ciocîrlia* » (l'Alouette). Le matériel musical est pour ainsi dire remanié selon une vision avant tout dansante, et met également en valeur le don d'improvisation et la fantaisie propre à l'artiste populaire. Quant à *la Deuxième Rhapsodie en ré majeur*, elle est concentrée sur le thème de la ballade « Sur un noir rocher », qui évoque, en même temps que la glorieuse figure du prince régnant de Moldavie, Étienne le Grand, l'héroïsme de la lutte populaire pour la liberté. On y remarque aussi des airs de danse (la *Sîrba* du Pompier, « le Petit pâtre ») des *doina* et des *bocete* (lamentations) dont la résonance est propre au répertoire des bardes populaires, de même que du matériel puisé dans certains recueils et arrangements réalisés par des précurseurs du siècle passé de la musique nationale, allant d'Anton Pann et Al. Flechtenmacher jusqu'à Ed. Caudella — le premier professeur de George Enescu — et D. Gh. Kiriac. De tout ce riche matériel musical d'époque, Enescu brosse un tableau d'une grande force réaliste.

L'apport d'Enescu au domaine de la composition, à celui de l'interprétation ainsi qu'à l'activité sociale et culturelle en général a été décisif pour l'orientation de l'école roumaine de composition à partir des premières décennies de notre siècle. Hautement apprécié, aussi bien par les générations de musiciens précurseurs, encore en activité, que par les jeunes générations de créateurs en plein processus de formation, comme une incarnation du pouvoir de synthèse et d'affirmation originale, d'exigence envers soi-même et de générosité envers les autres musiciens, et comme un exemple d'artiste patriote, Enescu a été le promoteur d'une vision esthétique large, une personnalité artistique hors du commun, dont le but déclaré était de rendre les hommes heureux au contact des beautés de la musique. L'arc de triomphe de ses faits et gestes le consacre comme un infatigable militant pour le progrès de la société roumaine, pour la connaissance et le rapprochement des peuples par l'intermédiaire des valeurs spirituelles. Les épisodes les plus marquants de son activité correspondent aux étapes importantes de l'histoire de la culture nationale, de l'effort accompli pour participer au progrès de la nation. La vie et l'activité de George Enescu, telles qu'elles se déroulent, ponctuent en même temps certains événements de la culture moderne de sa patrie. Fils de la terre roumaine, Enescu a mené partout avec soi la manière de penser et la sensibilité propres à ses compatriotes. « Lorsque je vois qu'ici on fait quelque chose pour mon pays, j'ignore ce qu'est la fatigue », disait le musicien pour expliquer sa position. « Toute ma vie, je l'ai mise sans relâche au service de l'art, et mon art est à la disposition du monde entier. Mais le monde doit connaître mon pays comme il est. Partout où je vais, je n'oublie pas que c'est là le premier de mes devoirs.» (« *America* », 1929)

À cette époque de début de siècle, Enescu poursuit la ligne de développement du symphonisme dans l'esprit des grandes conquêtes universelles, par *la Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre*, caractérisée par un contrepoint interne et une écriture complexe. Dans la création symphonique énescienne, une étape supérieure est franchie, un étape de sublimation

de l'inspiration folklorique, concrétisée dans la *Première Suite en do majeur*, interprétée à Bucarest en 1903, sous la direction orchestrale de l'auteur. De même que dans *la Deuxième Suite pour piano*, Enescu, tout en conservant le caractère des parties de la suite traditionnelle, affirme sa personnalité dans *la Première Suite pour orchestre* grâce à un puissant souffle poétique propre, et au moyen d'inflexions qui rappellent indirectement le melos folklorique. Le *Prélude à l'unisson* de cet ouvrage est d'un intérêt exceptionnel ; les trois motifs qui résident à la base de la mélodie exposée à l'unisson par le quatuor à cordes sont développés sans interruption sous une forme monodique, créant ainsi une atmosphère de méditation poétique élevée qui n'est pas sans rappeler la *doïna* roumaine. Ce prélude forme une sorte de modèle de transfiguration du chant populaire que le compositeur hongrois Zoltán Kodály cite dans son cours de composition à côté des pages de monodie les plus intéressantes de l'histoire de la musique, comme, par exemple, *l'Aria* de la *Troisième Suite pour orchestre* de J.S. Bach.

Présentée en première audition à Paris, en 1906, *la Première Symphonie en mi bémol majeur op. 13* est formée de trois parties, selon le modèle inauguré par César Franck, puis devenu fréquent dans la musique moderne. La concentration relative des proportions est compensée par l'abondance thématique, par le puissant relief du discours musical — qui rappelle celui des symphonies de Brahms — et par le coloris des déroulements harmoniques et orchestraux, où se constate parfois l'influence de Wagner et de Berlioz. Grâce à l'équilibre et au style coulant de la forme d'une noble fermeté qui ont inspiré l'épithète « d'héroïque énescienne » accolée à cet ouvrage, *la Première Symphonie* range le compositeur roumain parmi les continuateurs les plus remarquables, en notre siècle, de la tradition du symphonisme, et aussi, à côté de ses grands compatriotes et contemporains, tels que le savant historien Nicolae Iorga, le diplomate Nicolae Titulescu, les écrivains Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, les peintres Ştefan Luchian, Teodor Pallady, Nicolae Tonitza, le sculpteur Constantin Brâncuşi, parmi les personnalités qui ont jeté des ponts durables entre l'horizon de la culture nationale et celui de la culture universelle.

Au cours des années de dures épreuves de la première guerre mondiale, la vie musicale roumaine, grâce à l'activité de l'orchestre symphonique constitué en 1917 et dirigé à Iaşi avec un dévouement exemplaire par George Enescu, a connu un progrès remarquable, ultérieurement concrétisé par la diversité des domaines où elle s'est manifestée : de l'art amateur, illustré par l'ensemble choral connu sous le nom de « Carmen » fondé par D. Gh. Kiriak, à l'art professionnel, où le répertoire de concert et de spectacle s'est modernisé, tandis que se perfectionnait la maestria des compositeurs et des interprètes. Ces développements, stimulés par le rôle éducatif et patriotique croissant de l'art, alors que s'intensifiait la lutte pour la démocratisation de la vie sociale et politique du pays, allaient déterminer un regain d'intérêt envers la musique, envers le talent des nouvelles générations, et contribuer au progrès de la culture musicale roumaine dans son ensemble, à la reconnaissance, sur le plan universel, de ses réalisations en fait de composition,

d'interprétation, d'enseignement et de musicologie. La fondation de l'Opéra roumain de Bucarest (1920), de celui de Cluj (1919), de la Société des Compositeurs Roumains (1920), dans le cadre de laquelle, par les soins de Constantin Brăiloïu, ont été mises en place les Archives de Folklore, en même temps que celles du Phonographe, par les soins de C. Breazul, et relevant du Ministère des Cultes et des Arts, la réorganisation de la Philharmonie de Bucarest, des Conservatoires de Cluj et de Iaşi, l'encouragement à la composition musicale par le Prix National « George Enescu » institué dès 1913 par le grand musicien — ne sont que quelques-unes des manifestations de la volonté de consolider et de renouveler la culture musicale roumaine après le parachèvement de l'unité nationale (1918). C'est l'époque où les meilleurs musiciens roumains du temps, Enescu en tête, ont fait valoir avec un haut prestige leur orientation patriotique, fondée sur la connaissance profonde et la mise en valeur originale du trésor folklorique et sur les idéaux démocratiques d'un art consacré au plus grand nombre. Les fondateurs de la Société des Compositeurs Roumains: George Enescu, D.Gh. Kiriak, Constantin Brăiloïu, Tiberiu Brediceanu, Alfonso Castaldi, Mihail Jora, Ion Nona Ottescu, C.C. Nottara, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr, Marcel Mihailovici, ont élaboré des documents d'où ressort clairement l'idée de la cohésion de l'effort de tous en vue de mettre en valeur le melos national et de rapprocher la musique « savante » de la vie spirituelle du peuple. « La volonté de ceux qui ont conduit la Société des Compositeurs Roumains a été de ne pas rester une association de croque-notes sur un terrain neutre, réunis en un organisme objectif, à l'abri du tumulte de la vie. Bien au contraire, ils se sont efforcés de faire en sorte que ses lois et ses actes expriment clairement sa foi en la renaissance de notre musique par le retour à la mélodie populaire. Aussi les statuts stipulent que les ouvrages de caractère roumain seront les premiers à être publiés, les recueils de chansons populaires étant mis à la disposition des compositeurs. Quant à l'aspiration persévérante à une esthétique nationale, dans le sens le plus large du terme, visible chez la plupart des compositeurs roumains, elle s'est trouvé couronnée par *la Troisième Sonate pour violon et piano* qui place Enescu à la tête d'une école nationale roumaine . . . La Société des Compositeurs Roumains a soin . . . de conserver toujours vivant le lien qui unit l'âme du plus grand nombre et celle des hommes qui la traduisent par leur art. » (Le Manifeste de la Société des Compositeurs Roumains, 1920). Depuis cette position esthétique avancée, définie dans l'acte même de constitution de leur association professionnelle, nos compositeurs, suivant l'exemple d'Enescu, ont pu dépasser les limites d'un art académique, aussi bien d'orientation romantique tardif que de filiation plus récente — afin de mettre en relief l'originalité de pensée et de sensibilité de chez nous et l'apport roumain à l'enrichissement de l'art musical universel de la première moitié du XXe siècle.

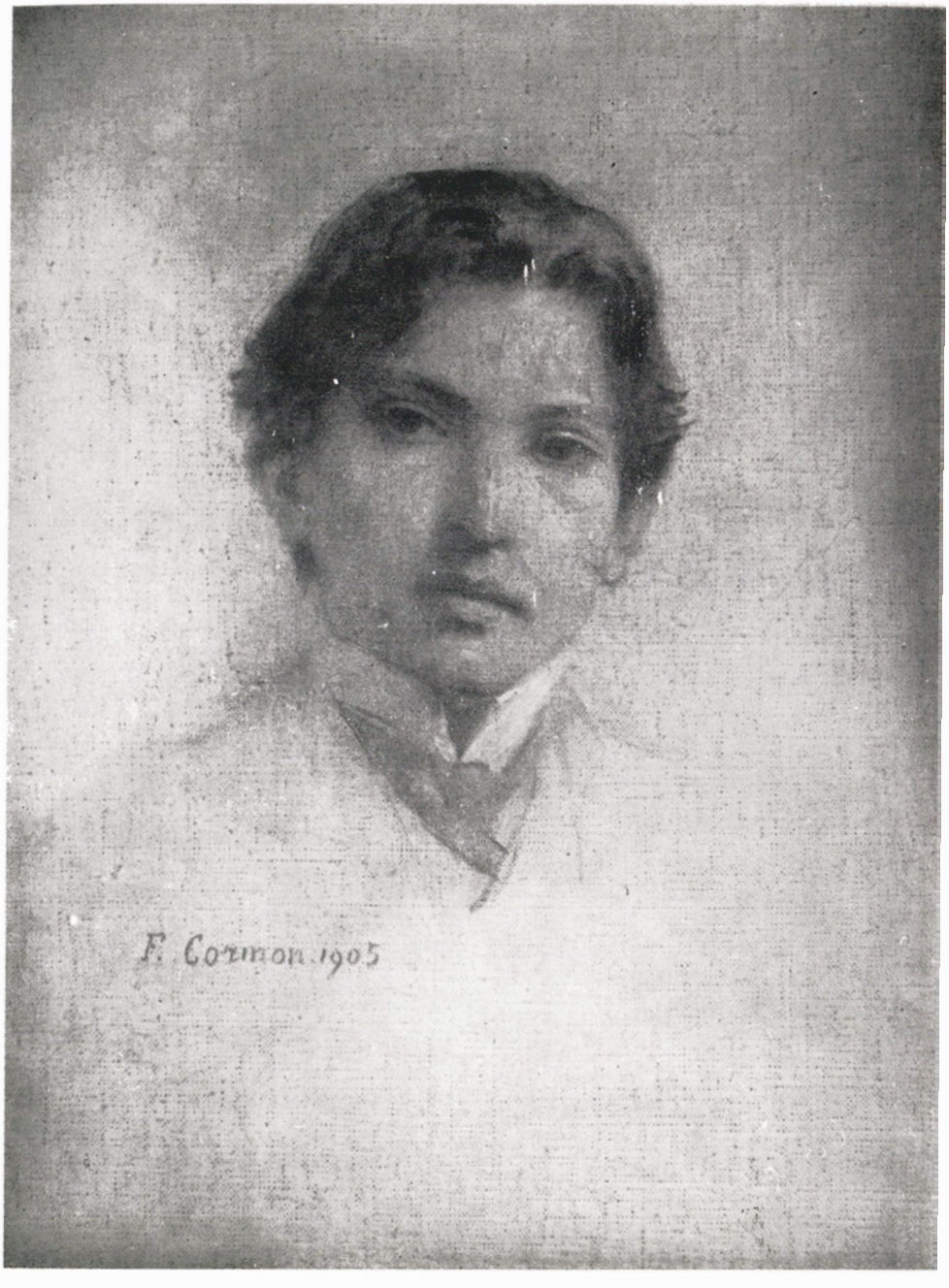
Au cours des années qui ont suivi la composition de sa *Première Symphonie*, Enescu a donné d'autres opus, tels que le *Dixtuor pour instruments à vent* et *Sept chansons sur des vers de Clément Marot.* Parlant du *Dictuor pour instruments à vent*, « *Le Monde Musical* » montrait, en 1907, sous la signature

de Jean Huré que c'était là, en vérité, une superbe symphonie en Ré, d'une forme admirable, mais que cette perfection de la forme n'était rien auprès de l'émotion profonde, de la vie intense des pulsations dégagées par le nouvel ouvrage d'Enescu . . . Je cherche, sans le trouver, disait le critique, un défaut à cette œuvre extraordinaire. Et de s'exclamer: Quelle variété sonore, quelle merveilleuse combinaison de timbres! Ces dix instruments à vent résonnent comme un grand orchestre ! Et Jean Huré de se demander: Quel est le grand maître qui aurait l'audace d'écrire une si ample symphonie pour des timbres relativement monotones? Dans sa façon de traiter les instruments qui participent à l'ensemble se fait sentir la prédilection d'Enescu pour le tissu polyphonique subtil, riche en nuances expressives et dominé par des images lyriques. *Les Sept chansons sur des vers de Clément Marot* expriment l'affinité du compositeur roumain avec la poésie française de la Renaissance, l'expressivité des plus délicates que la musique vient ajouter aux vers.

Avec *la Deuxième Symphonie*, interprétée en première audition à Bucarest en 1915, Enesco réaffirme la plénitude de son originalité dans le cadre de ce genre d'une complexité extrême. L'ouvrage est le fruit d'un stade de transition vers *la Troisième Symphonie en do majeur*, expression du dramatisme de l'époque de la première guerre mondiale, création interprétée à Bucarest en 1919 sous la baguette du compositeur, puis à Paris sous celle de Gabriel Pierné. Écrite sous l'impression des événements dramatiques de ce temps, il contient un substratum programmatique, non point tant un programme précisé qu'un certain sens psychologique qui se dessine sur le parcours des trois mouvements, comme un processus de tension produite dans l'âme humaine, suivi de la victoire temporaire des forces des ténèbres, puis d'un violent combat qui leur est livré, pour s'achever sur la paix recouvrée et la sérénité obtenues au prix du sacrifice. La symphonie exprime des états d'âme alternant entre le tourment héroïque et le lyrisme méditatif. Le développement du thème revêt les proportions d'une épopée, au service de laquelle est utilisé un vaste appareil orchestral. Dans le finale de cette symphonie la fusion entre l'orchestre, l'orgue et la voix humaine (chœur) a le même sens d'apothéose de la paix et de la fraternité que dans celui de *la Neuvième Symphonie* de Beethoven. C'est dans sa conception profondément humaniste ainsi que dans le caractère des mélodies traversées des résonances de chansons populaires roumaines, avec leur coloris modal, leur vigueur rythmique, que se manifeste l'appartenance de l'ouvrage à la spiritualité roumaine.

De 1924 à 1937, le compositeur écrit trois sonates pour piano et sa *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano* dans laquelle il parachève sa propre conception de la forme et de la technique musicale du genre, où revient souvent le caractère de l'inspiration populaire. 1926 marque un sommet de la musique roumaine d'avant la deuxième guerre mondiale: c'est l'année où Enescu donne sa *Troisième Sonate pour piano et violon « dans le caractère populaire roumain »*. La précision même du titre indique l'attitude du compositeur devant le folklore au cours de la période ultérieure au *Poème roumain* et aux *Rhapsodies roumaines*. Il démontre que pour développer pleinement sa personnalité, le compositeur ne doit pas utiliser le matériel folklorique tel quel,

George Enescu, portrait de F. CORMON, 1905



I. JALEA :
Monument George Enescu
(devant l'Opéra roumain, Bucarest)

mais saisir l'essence du melos populaire. Les trois parties qui constituent la sonate représentent les sphères essentielles d'expression du folklore roumain: la première partie a un caractère de méditation aux accents dramatiques et constitue une mise en relief, faite de main de maître, des caractéristiques de la *doïna* (chanson propre au folklore lyrique et musical roumain et qui exprime un sentiment de nostalgie, de douleur, d'amour, de révolte etc.) alors que le final revêt l'aspect d'une danse pleine de vitalité. Partant des suggestions de l'hétérophonie spécifiquement populaire, Enescu cristallise un principe totalement original de développement mélodique. Il applique de la sorte les principes de la sonate classique au type mélodique fondé sur les caractéristiques du style *parlando rubato*, de développement libre de la phrase depuis certaines cellules de motifs proposés, selon le modèle de la monodie populaire.

Dès le début du siècle, George Enescu avait envisagé de composer un ouvrage destiné au théâtre lyrique et dans lequel il exprimerait au plus haut niveau ses conceptions créatrices. Ses longues années d'efforts dans ce sens ont abouti à *Oedipe*, tragédie lyrique, dont le livret est dû à Edmond Fleg, et qui, achevée en 1932, a été présentée pour la première fois en 1936 à l'Opéra de Paris. Contribution originale à une interprétation nouvelle, contemporaine, humaniste, d'un thème universellement connu, dont les racines plongent en des temps et des lieux où la légende et la réalité se confondent, l'opéra d'Enesco, tout comme les tragédies de Sophocle dont il s'inspire, représente une transfiguration artistique des plus nobles efforts humains: l'effort d'apprendre la vérité, de la maîtriser, l'effort de vaincre le destin aveugle, ennemi du bonheur. « Mon Oedipe, je ne voulais pas en faire un dieu, déclarait Enescu — mais un être de chair, comme vous et moi. Si certains accents que je lui ai prêtés ont ému quelques personnes, c'est, je pense, parce qu'elles ont reconnu dans sa plainte un écho fraternel. » (*Les souvenirs*, p. 141).

Bien qu'Enescu ne cultive pas, là non plus, des éléments de langage d'extraction folklorique ou d'émanation archaïque, sa musique ne laisse pas de refléter, dans ce qu'elle a de pathétique et de tragique, le sens profond de l'art de son peuple.

« Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs d'enfant, j'y rencontre la musique — montre Enescu. Tout simplement parce qu'il n'y a jamais eu, chez moi, de frontières entre ma vie et mon art. Vivre, respirer, penser — j'ai le sentiment, ou l'illusion, d'avoir toujours fait cela en musique. » (*Les souvenirs*, p. 38). Nous découvrons la véracité de ces confessions dans la *Suite pour violon et piano: Impressions d'enfance*, œuvre dont l'importance équivaut à celle de la *Troisième Sonate pour piano et violon.* C'est le compositeur lui-même qui nous donne la meilleure caractérisation de cet ouvrage, par excellence programmatique: « On n'y trouve pas l'exubérance et la variété que le titre semble annoncer. Mon enfance a été si particulière ! Imagine-t-on que, par crainte d'une contagion possible, morale ou physique, on ne m'a donné, durant mes premières années, ni compagnons d'études, ni camarades de jeux? Ne pouvant me confier à personne, je gardais pour moi tous mes sentiments. Ils mûrissaient et fermentaient, enfouis au plus profond de ma

sensibilité, précocement exacerbée. » *(Les souvenirs,* p. 36) Cet ouvrage aussi, caractérisé par une rythmique saisissante, propre au jeu et par un déroulement libre, « ouvert », de la phrase, selon le principe de la *doïna,* révèle une technique exceptionnelle de l'improvisation. Sur la même ligne d'évocation des hommes et de la nature de sa patrie, mais cette fois dans le genre des amples déroulements de la suite symphonique, George Enescu a composé en 1938 *la Suite villageoise,* interprétée pour la première fois à New York sous la baguette du compositeur. La suite comprend cinq parties portant les titres suivants: 1) Renouveau champêtre, 2) Gamins en plein air, 3) La vieille maison de l'enfance au soleil couchant, Pâtre, Oiseaux migrateurs et corbeaux, Cloches vespérales, 4) Rivière sous la lune, 5) Danses rustiques. L'orchestration est ample et comprend des instruments de couleur comme les clochettes, les fouets, le xilophone, le carillon, la célesta, l'harmonium, la harpe, le piano. Au cours de l'ouvrage, l'orchestre est utilisé de plusieurs manières, tantôt en ensemble compact, tantôt sous forme d'instruments solo, cultivés pour le pittoresque de leur timbre.

Près de trente ans après avoir été terminé (plus précisément après l'achèvement du processus d'élaboration) et près d'un demi-siècle après avoir été commencé, nous a été offert le poème symphonique *Vox Maris op. 31 pour ténor, chœur et orchestre* avec la force des messages bouleversants que les grandes créations transmettent à travers le temps. Les plus avertis parmi les exégètes énesciens font valoir combien ce remarquable ouvrage des années 50 projette, en une image artistique essentialisée, le chemin même de la vie et de l'art du grand musicien roumain. Enescu revient là sur ses propres pas et ce retour se trouve en vérité concrétisé aussi bien dans la conception esthétique que dans la technique de la composition. Les moyens d'expression parvenus à un raffinement extrême dans leur limpidité tout à la fois classique et surprenants par leur nouveauté sont mis en action dans *Vox Maris* aux fins de soutenir une profonde méditation sur le rapport entre l'homme et la nature et, à partir de là, sur la condition humaine elle-même, sur la condition de l'artiste et de son art. « Oui, j'ai vu tout ce que je vais décrire. Imaginez une mer houleuse. Immobile, un matelot la contemple, les yeux fixés sur l'horizon. La bise s'enfle, grossit, éclate en rafales. Une sirène mugit dans le lointain. Le canon tonne: c'est l'alerte ! On entend des cris dans la tourmente, on met les barques à la mer. Le matelot s'élance, saisit ses rames et pointe dans la direction d'où sont venues les clameurs. Du rivage, on suit un instant le canot qui danse à la cime des vagues. Il disparaît tout à coup. Un paquet de mer s'est retourné sur la frêle embarcation qui coule à pic. Sifflement du vent sur les vagues, que le soleil couchant semble teindre de sang. La mer a eu sa proie: repue, elle retrouve son calme. La nuit vient, on n'entend plus rien que le crissement des flots sur les galets et, très loin, tout là-bas, le chant des sirènes antiques. La victime a apaisé les dieux marins. Le clair de lune brille sur la mer . . . » *(Les souvenirs,* p. 163—164) Il serait évidemment présomptueux de vouloir suivre le déroulement programmatique du poème selon le récit qui en est fait. Il nous paraît plus utile de souligner que les principaux aspects de l'originalité de l'art d'Enescu sont

synthétisés dans *Vox Maris:* structures polyphoniques d'une entrême complexité, nuancées jusqu'aux déroulements hétérophoniques équivalents à un polymélodisme engendré par le rythme libre et par les caractères modaux qui ont pour source le melos roumain ; une architecture qui, suivant en essence le principe de la sonate (exposition bithématique, moment de conflit menant à la culmination, reprise et conclusion) exprime les devenirs du drame dans le contraste entre les forces élémentaires, aveugles, et l'action humaine, lucide ; la distribution, dynamique en permanence, des valeurs d'ordre harmonique et timbral, ainsi que la densité du tissu mettent en relief la succession de certaines « vagues » sonores qui produisent une forte impression sur l'auditeur. L'introduction de la voix du soliste (texte français et breton de Renée Willy) et du chœur, qui rappelle Oedipe ou le final de la *Troisième Symphonie* de même que l'utilisation d'effets d'instrumentation propres à l'esthétique impressionniste ou à la musique à programme, suggèrent un art proche de celui d'un Debussy ou d'un Richard Strauss. Par la tension de l'action symphonique, par les traits de style de la composition, l'ensemble *Vox Maris* est sans aucun doute l'une des créations d'Enescu la plus apte à le définir.

Le processus de gestation de la dernière en date des créations énesciennes, *la Symphonie de chambre,* s'est déroulé sous le signe de l'effort suprême du compositeur de vaincre la maladie. « Moi, qui étais extrêmement sensible à tout ce que l'univers m'offrait de choses imprévues, puissantes, colorées, je n'ai plus qu'un seul désir en ce monde: traduire jusqu'au dernier moment ce qui me tourmente, presser jusqu'à la dernière goutte le suc du fruit sauvage que les années ont mûri. Aussi longtemps que j'existe, je veux chanter. » Cette lutte acharnée s'entrevoit dans la tension dramatique de l'ouvrage, exprimée avec les moyens de la pleine maturité où était arrivé le compositeur. Les dernières notes de la *Symphonie de chambre* ont été écrites en mai 1954, peu de temps avant sa mort. En grande partie, l'ouvrage est une cantilène d'un lyrisme grave qui parfois (comme dans l'*adagio* de la deuxième partie) devient sombre, tragique. Ce tragisme s'épure dans le final en une sérénité qui traduit, peut-être, le calme de l'esprit du musicien, la conscience qu'il a d'avoir fait son devoir d'artiste envers sa patrie et envers l'humanité. La nostalgie de son pays lointain nous parvient dans ce ton de confession intime, dans ce mélange de rêverie poétique et de mélancolie discrète qui caractérise l'ouvrage.

La Symphonie est formée de trois parties, le final étant subdivisé en deux mouvements distincts, mais toutes étant exécutées sans interruptions. Le principe de la sonate unique, présent dans le quatuor, est mis là en application: le premier mouvement est une forme de sonate qui retarde son développement jusqu'au final ; la deuxième partie est une forme libre de thèmes et variations axée sur des éléments de l'exposition de la sonate. Particulièrement saisissantes s'avèrent les thèmes de la Ière partie — le premier d'un lyrisme spécifiquement énescien, le second gracieux, en quelque sorte dansant, mais non dénué d'un sentiment élégiaque — ainsi que la mélodie de la deuxième partie, dérivée du premier thème, d'un comique très à part, qui semble évoquer les bouffonneries pleines de signification des comédies de

Shakespeare. Ils constituent le matériel thématique de l'ouvrage qui, dans le final, parvient à une impétuosité impressionnante.

Emprunté à la mélodie populaire, plus particulièrement au récitatif instrumental du folklore des ménétriers, le principe *rubato* se manifeste là aussi dans les développements mélodiques, dans l'asymétrie et la variation rythmique continue, d'une richesse extraordinaire, menant au dessin de thèmes de la même cellule d'intonation. Intéressant s'avère également le procédé d'anticipation des thèmes d'une partie dès la section précédente, au moyen de motifs qui reviennent d'une manière cyclique, ce qui assure la continuité du déploiement symphonique. Le contrepoint est mis en valeur avec un art considéré comme l'un des plus captivants de notre siècle; il fait ressortir le contraste entre les moments de densité polyphonique et ceux de pure monodie. L'harmonie se base sur l'utilisation des plus larges ressources du modalisme, avec des modulations aussi fréquentes qu'inattendues. À ces qualités il convient d'ajouter, ainsi que le montre dans une exégèse réussie de l'ouvrage, le compositeur et musicologue Ştefan Niculescu, la concision, la sobriété des moyens, le dynamisme réalisé moins par des effets de couleur, que par la tension intérieure croissante de la musique.

Sans plus parler ici d'autres créations, importantes elles aussi, comme par exemple le *Quatuor à cordes op. 22, n° 2*, *le Quintette avec piano op. 29*, *le Quatuor avec piano n° 2* en ré mineur de la deuxième phase de la création énescienne, rappelons pour finir *l'Ouverture de concert sur des motifs dans le caractère populaire roumain*, dirigée par le compositeur et interprétée par l'Orchestre national de la Radiodiffusion des États-Unis en 1949, dernier hommage d'Enescu envers sa patrie par l'inspiration nationale qui la traverse en entier. Véritable testament esthétique, c'était là un modèle pour les générations futures de musiciens.

VASILE TOMESCU

«Symphoniste-né»

Il est hors de doute que l'un des promoteurs de l'idéation néo-classique d'acception moderne dans le domaine de la symphonie a été George Enescu, et ceci, bien avant Ravel et Stravinsky, puisque tout au début du XXe siècle, nous avions déjà de lui la *Première Suite pour orchestre en do majeur, op.* 9 (1903 !), à laquelle il donnait une réplique approfondie dans sa *Deuxième suite pour orchestre en do majeur op.* 20 (1915 !). Enescu s'avère avoir réalisé une synthèse stylistique absolument hors du commun, dont le fond néo-classique latent comporte des implications néo-baroques et de fortes significations néo-romantiques. Au nom de la vérité historique et de la vérité artistique, la priorité que détient Enescu symphoniste demande à être soulignée. En ce qui concerne le genre de la suite moderne d'orchestre de cette tendance, Enescu a été, dans le contexte de son temps,

un compositeur novateur qui a établi des modèles authentiques. Dans un sens son destin n'est pas sans rappeler celui de Max Reger ; tous les deux saisissent les réformes qui se préparent et le déclenchement nécessité par les impulsions venues d'une antériorité dynamique, tous deux étudient les perspectives du néobaroque, du néoclassicisme et du néoromantisme, mais leurs solutions diffèrent en raison de leur nature distincte. Reger ne disposait plus du temps qui lui permette de transpercer définitivement la sphère de l'art romantique, afin de donner libre cours à des chants lyriques, à des hymnes au potentiel symphonique contenu dans le trésor de ses compositions pour orgues ; Enescu, ayant acquis son indépendance en matière de style, évolue vers une conception d'essence néo-romantique, s'appuyant sur le néo-classicisme, et couronne son art en fait de construction de musique de chambre et de musique symphonique, par l'approfondissement de résonances filtrées, jaillies du monde d'expressions du melos roumain. De toute évidence, la contribution des deux compositeurs à l'édification des courants musicaux néo-baroque, néoclassique et néoromantique, aux premiers stades décisifs du XXe siècle, est un thème encore loin d'être épuisé. Il n'en est pas moins vrai que l'esquisse, puis la fixation en concept du style néoclassique s'est produit plus tôt, tout au long de la route sinueuse et peu importante de la *Suite en style ancien* et de la *Sérénade concertante pour orchestre de chambre*, parcourue dans la deuxième partie du XIXe siècle. L'étude de ces prémisses dans l'ambiance «fin de siècle» a facilité la formation de modalités qui correspondent aux nouvelles exigences.

Chez Enescu, l'attitude néo-classique constitue une réaction devant les nouveaux phénomènes issus dans l'aire de la technique de la composition. Il en résulte que cette attitude revêt de nombreux aspects, assez différents entre eux : *la Suite op. 3* est, ainsi, l'œuvre d'un constructeur expérimenté et sûr de lui, qui peu de temps auparavant avait bâti sa *Sonate op. 6* et son *Octuor op. 7*, véritables modèles d'architecture sonore et de cycles musicaux d'une impétueuse force expressive. Par son nouvel ouvrage, d'une autre vibration et d'une autre facture, Enescu semble couper court à son impulsivité émotionnelle romantique ; il semble tempérer sa personnalité, et remplacer la dramatisation aiguë du devenir musical par une action lente, obtenue plutôt au moyen de nuances et d'inflexions réfléchies que limitées par le sens des graduations nécessaires dans l'idée du finalisme romantique. La pensée peut nous conduire à l'insistance et à la grandeur qui caractérisent la méthodologie de Brahms, à la marche en avant du compositeur qui cherche l'expression nouvelle du classicisme alors que déferlent les torrents romantiques. Pareil à Brahms, Enescu s'avance tout seul à contre-courant, mais en se libérant, il paie très cher son isolement. Il trouve cependant dans la symphonie la condition moderne du classicisme, dans lequel la noblesse de l'expérience romantique ne laisse pas de persister. Enescu élève un modèle, inimaginable s'il n'en avait pas débattu la problématique dans la *Première Suite*. La première et la dernière partie de la *Première Symphonie en mi bémol majeur op. 13* naissent de l'Unisson de

la *Première Suite*; et le trésor de cette création: le magnifique mouvement lent, cet univers d'émotions et de significations de l'épos et de l'éthos roumains, provient d'un frêle filon exposé par une seule voix. Si quelqu'un se hasardait à écrire une étude de composition dans le genre d'un *parergon* sur les opus 5, 6, 7, 9 et 13, il pourrait jumeler logiquement tout le matériel thématique propre à ces créations, le soumettre à tous les contrepoints possibles, réaliser de savantes superpositions et souligner les correspondances impérieusement élémentaires. Il démontrerait un système de pensée construit avec une rigueur phénoménale, montrant un procédé original, totalement particularisé par rapport à toute école de composition du début du siècle, française, allemande ou russe, ou encore scandinave ou italienne. Ce système énescien de pensée — mis à la rigueur (dans ses grandes lignes) en relation avec la nature d'autres systèmes, que l'on retrouve chez Berlioz ou Bruckner, Brahms ou Franck — peut dans une certaine mesure être déchiffré, en ce qui concerne la mécanique des données de composition, plus précisément le mouvement et la quantité (et souvent aussi certaines qualités), dans les significations sonores que comprend le travail sélectif — combinatoire, c'est-à-dire dans le ressort proprement dit de la technique de travail vue *a posteriori*. Dans ce sens, on peut imaginer (jusqu'à un certain point, au-delà duquel agirait l'arbitraire) quelques modalités nettement énesciennes de constitution de tracés thématiques fondamentaux (presque toujours résultants de processus d'accumulations et de refonte).

La *Suite op. 9*, la *Symphonie op. 13* et le *Dixtuor op. 14* (1906) sont des compositions écrites presqu'en même temps, nées en un instant de l'histoire, et pourtant si vastes dans la vie d'un homme qui s'affirmait vertigineusement dans la capitale de la France. Les trois œuvres réunies ne sauraient être comprises sans l'éclairage d'une extraordinaire expérience de création vécue par Enescu grâce à ses deux *Rhapsodies roumaines, op. 11*, n° 1 et n° 2 (1901). Et peut-être faut-il l'intermédiaire de ces réalisations — dont l'importance décisive est difficilement appréciable — pour pouvoir interpréter le processus de formation, puis d'approfondissement et de différenciation de l'attitude néo-classique d'Enescu, c'est-à-dire les phénomènes de gravitation dans l'esprit du concept idéal de classicité.

La musique populaire confère à certains compositeurs de formation et de vibration romantiques un sentiment de profondeurs non-romantiques. C'est ce qui s'est passé pour Brahms et avant lui pour Schumann, Mendelssohn-Bartholdy et, chose possible, pour Schubert. On peut nommer aussi parmi de pareils musiciens aux prédispositions nettement romantiques, aussi bien Grieg que Dvorak, Moussorgski, Strauss et Enescu, Kodály, Janacek et Bartók. Par sa genèse, par ses traditions orales qui modèlent et remodèlent sans cesse la charge émotionnelle de ses diverses formes de manifestations, en raison des multiples processus de concentration et de soulignement des essences spirituelles à travers lesquelles elle passe pour se maintenir dans le temps et dans l'espace, la musique populaire se caractérise tout particulièrement par des créations intensément objectivées, douées de significations généralisées, cristallisées dans des formules profondément

non romantiques. Rendre classique la musique romantique, en ce qui concerne le domaine de la forme, c'est aussi, sans aucun doute, puiser dans le folklore certaines valeurs non romantiques, profilées comme telles. L'importance croissante prise par le mouvement folklorisant vers la fin du siècle précédent, de même que l'intensification du mouvement anti-romantique du début de celui-ci ont justement fait ressortir la nature non romantique de certains filons de musique populaire à son état originaire, non encore touchée par les valeurs de la musique cultivée. Le fait de rendre classiques l'expression musicale, le message artistique, nous semble donc une conséquence toute naturelle qui vient dynamiser la problématique et la technique de la composition, et offrir des suggestions précieuses, venues d'un art qui n'a pas d'âge et qui en impose par les dominantes lyriques, mais plus encore par celles épiques, de certaines profondeurs classiques.

La première *Suite pour orchestre* ainsi que le *Dixtuor* ont pour fondement les *Rhapsodies roumaines* et représentent, en somme, la continuation, sur un plan différent et dans un autre dessein artistique, de ce qui s'y trouve commencé. Cela se sent tout particulièrement dans le *Dixtuor*, où transparaît la générosité calme, tellement roumaine, qui passe outre les zones d'échos viennois évidents et non dissimulés, et le lyrisme serein et pénétrant de la *Deuxième Rhapsodie* signée à Paris, le 26 octobre 1901. Afin de mieux préciser ce qui vient d'être dit, on peut définir l'attitude néoclassique d'Enescu, qui se manifeste aussi bien dans le message que dans la forme de sa musique, en observant certaines valeurs spécifiques de la musique populaire roumaine, celles du *cîntecul lung* (sorte de longue complainte). C'est de là que vient cette ouverture vers la mélopée comme infinie qui revient en cycles, pour s'arquer, sereine, monodique, sans greffe ni support sirajoutés, continuellement concentrée sur les particularités d'essences éclairées de significations tantôt lyriques tantôt dramatiques, qui confèrent l'impression de polyphonie à l'intérieur même de la mélodie. Dans le même esprit s'accentue le non romantisme énescien, autrement dit un discours musical rendu clairement classique, ce qui conduit à la formation d'un concept néo-classique cristallisé en ce qui concerne la musique symphonique, dans la *Suite pour orchestre op. 9.* D'ailleurs les compositeurs promoteurs qui ont eu le pouvoir, par leur sensibilité, de réverbérer des valeurs populaires sans devenir pour autant des artisans, ceux qui ont su écrire «dans le ton populaire» sans se cacher derrière des trésors historiquement populaires, ces musiciens-là sont passés (par la force des choses) par la phase «classicisante» grâce à leurs liens organiques avec la musique populaire. On trouve maints phénomènes de cette nature dans la musique de Prokofiev comme dans celle de Hindemith, et tout autant dans les partitions de Janacék, Kodály, Bartók; et loin de s'arrêter là, ils irradient dans la profondeur des écoles nationales et dans le monde entier. La mutation qui a lieu réalise la différence nette entre la musique romantique «dans le ton populaire» et la musique d'un caractère romantique prononcé — ou néoclassique — «dans le caractère populaire». Chez Enescu, *la Troisième Sonate pour piano et violon «dans le caractère populaire roumain»* (1926) est l'expression trans-

figurée — et de la sorte parfaite — de tendances décisives marquées dans la *Suite op. 9.*

Une pareille façon d'envisager les choses permet de réaliser une plus large préhension et une plus profonde compréhension des significations propres aux trois *Symphonies* d'Enescu. Les années qui passent diminuent sensiblement les distances et les contradictions des trois symphonies, la plupart du temps artificiellement exagérées. Ne seraient-ce que les filiations thématiques ou les phénomènes de retour, si abondants et si substantiels éloquents donc par eux-mêmes, et encore nous verrions-nous obligés à considérer les choses en recherchant plutôt leurs liens de parenté que les différences qui les séparent. Par leur nature même, les symphonies énesciennes révèlent une communauté phénoménale, une communion d'esprit musical qui n'a rien d'accidentel mais est absolument voulue, voire nécessaire par les tendances mêmes du symphonisme général européen de l'époque, autonomisant et dynamique mais en même temps multiple et ancré sous de multiples formes, dans son propre passé.

Si l'on admet que les phases tardives de l'époque classico-romantique se trouvaient sous le signe de la coagulation de certains systèmes dans le monde de la musique symphonique, l'on obtient une base nouvelle pour l'interprétation des symphonies d'Enescu. La singularité du cas Enescu et les proportions de la problématique poursuivie et révélée par le compositeur juste à la fin de l'époque classico-romantique ressortent puissamment sur le fond d'éléments de référence de provenance romantique au plus haut point du classique-romantique.

C'est ainsi qu'au cours des deux premières décennies du XXe siècle, Enescu semble avoir édifié un système de compositions orchestrales, apparenté à ceux construits dans des conditions totalement différentes par un Brahms ou un Bruckner. On peut, dans cet ordre d'idée, déceler certains rapports de parallélisme mais aussi de divergence entre les œuvres de Mahler et celles d'Enescu. De là le détachement total des rets du symphonisme français mais aussi la désinvolture devant les tentations offertes par le courant wagnérien ou par celui de l'exotisme, de là cette indépendance frappante qui opère évidemment en se fondant sur la force de gravitation de la tradition viennoise, mais qui permet la réalisation d'une typologie symphonique distincte d'une manière fondamentale de celle démontrée par Brahms ou Bruckner, par Tchaïkovski ou Franck, par Mahler ou Strauss. Envisagée sous cet éclairage, l'expérience d'Enescu demeure l'une des plus intéressantes.

Ainsi donc, le système énescien de composition orchestrale comprend trois symphonies nettement individualisées dans leur communauté accentuée: il s'agirait d'un système assez non homogène en apparence, car il inclut (à une place exceptionnelle !) *la Deuxième Suite d'orchestre, en do majeur*, op. 20, située comme date entre la *Deuxième et la Troisième Symphonies.* Et c'est encore dans cet immense delta que prend place le *Premier Quatuor à cordes* (1916 — 1920) peut-être aussi le *Premier Quatuor avec piano* (1909), ouvrage d'état néoromantique et plein de souffle orchestral, d'esprit symphonique. L'excep-

tion des exceptions s'avère la *Suite op. 20,* une création nettement néoclassique, une île voulue telle, émergeant du torrent néoromantique qui débordait dans tous les autres ouvrages. Enescu ne fait là que renforcer et remodeler les choses affirmées dans la *Suite op. 9.* De la sorte le compositeur assure à son système une double polarité, l'une néoclassique, l'autre néoromantique, ce qui lui permet de traiter dialectiquement certains thèmes fondamentaux de composition, repensés et reformulés sous les impératifs de la tradition, mais aussi grâce aux impulsions des postulats de modernité, tellement aigus au début du XXe siècle.

La configuration de ce système de composition est inconcevable si l'on ne tient pas compte de certains ouvrages terminés en partie seulement, abandonnés brusquement au beau milieu, ouvrages pensés et mis en œuvre par Enescu dans les premières décennies du XXe siècle. La chose est à mettre en liaison avec le vœu du compositeur — vœu sans cesse présent après 1900, et s'imposant comme un point cardinal de toute l'activité créatrice d'après l'*Octuor op. 7* et la *Suite op. 9* — et consistant à réunir dans sa musique deux modalités de composition différentes en ce qui concerne les dimensions des formes sonores qui se déroulent et l'état d'âme particulier qui les anime. Et plus précisément, la modalité fondée sur le principe des processus thématiques développants — et donnée par la tradition de la sonate et de la suite instrumentale, donc, de la musique symphonique et de la musique de chambre dans la totalité de l'expérience historique, ainsi que la modalité du discours rhapsodique, ancré dans la nature d'Enescu, dans le tempérament et la sensibilité du musicien. L'interpénétration et l'équilibre graduellement obtenus de ces modalités — qui se rattachent d'une part à la typologie de la musique cultivée, et de l'autre à la typologie de la musique populaire, à son essence, deviennent une préoccupation principale, dont les déterminations sont décisives pour la formation du style énescien. C'est dans toute la création du compositeur roumain que se trouvent des solutions de cet ordre et qui ont permis la réalisation de chefs-d'œuvre comme la *Troisième Sonate « dans le caractère populaire roumain »* ou, un quart de siècle plus tard, le *Quatuor à cordes en sol majeur* et la *Symphonie de chambre.*

La réalisation de synthèses organiques de même que la fusion d'éléments spécifiques à des modalités alors (autour de 1900) nettement séparées dans la technique de la composition deviennent chez Enescu un mot d'ordre, un impératif omniprésent. Ses essais insistants, maintes fois réitérés, s'exercent de préférence dans le domaine de la musique instrumentale de chambre. Le modelage d'une conception revivifiante s'effectue dans des quatuors à cordes et des trios avec piano, de même que dans des sonates pour violon et piano, en plus petit nombre, mais indiquant le désir de dépasser le niveau de la *Sonate op. 6.* Dans ses *Entretiens* avec B. Gavoty, Enesco dit, à propos de la période où il devenait lui-même: « Parfois j'étais du Berlioz en chambre ». Précision qui permet diverses interprétations. En tout cas, deux s'en détachent avec force: l'une d'elles, c'est que le « symphoniste inné » canalise sa créativité musicale du côté de la musique instrumentale de chambre, en affrontant les rigueurs des formes classiques fondées sur

le principe du développement thématique suivi: l'autre, c'est qu'Enescu, tout comme Berlioz, affronte les conventions existantes, et se propose non seulement une réévaluation et un redimensionnement des données fondamentales mais aussi les acceptions traditionnelles qui dominaient encore à l'époque dans la conception de la composition.

À Paris, le 13 mai 1911, Enescu signe la première partie: — *Entrée* — de la *Suite Châtelaine* op. 17 (numéro qui sera attribué plus tard à la *Deuxième Symphonie)*. En plein développement rhapsodique de la seconde partie — *Chasse* — de cette suite pour grand orchestre symphonique — Enescu l'abandonne alors que la partition était d'ores et déjà calligraphiée comme pour l'impression, après 110 pages de partition d'orchestre . . .

À Cracalia, Enescu signe le 5 octobre 1911 la première partie (18 pages en manuscrit !) d'une *Sonate en la mineur pour violon et piano.* Il faut voir dans cette première partie — *Moderato* — minutieusement élaborée (écrite au propre, à l'encre), un morceau annonciateur direct de la *Troisième Sonate « dans le caractère populaire roumain ».*

Dans cette première partie de cette *Sonate en la mineur* inachevée, que l'on pourrait appeler la « *Petite Troisième sonate* » — manque encore (peut-être), ce qui est frappant dans *la Troisième Sonate « dans le caractère populaire roumain »*, dans *la Deuxième Sonate pour violoncelle et piano* ou dans *la Suite « Impressions d'enfance »:* la concordance entre l'expression subjective, objectivisée dans l'esprit du melos (et l'instrumentalisme) populaire ainsi que la structure intensément particularisée, du point de vue du style, de la forme musicale du mode de traitement de la substance.

À leur manière spécifique, la *Deuxième Symphonie* et, tout de suite après, la *Deuxième Suite pour orchestre* reflètent justement les dilemmes qui se posaient devant Enescu. Instantanément, la modalité rhapsodique cède, en apparence et perd en importance sur le plan des mouvements principaux — extrêmes — en faveur, soit d'amples développements thématiques dans le sens du principe cyclique, soit d'une écriture contrapuntique prononcée et orchestrale concertante déclarée. Et cependant le facteur rhapsodique se maintient dans les deux cas et connaît de sensibles approfondissements, surtout à l'intérieur des mouvements médians, lents. Dans ce cadre, la *Troisième Symphonie* se profile comme un acte continuateur et concluant, comme une vaste fantaisie doués d'une finalité orchestrale-chorale de liberté rhapsodique. Par suite d'un processus d'interpénétration des deux modalités fondamentales, le point culminant d'Enescu dans le genre symphonique est atteint en 1918 ! La primauté de la poétisation de la modalité rhapsodique, de l'idéalisation du rhapsodique d'inspiration subjective, personnelle, librement conçu « dans le caractère populaire » et élevé au rang d'un concept d'esthétique et de composition objectivisée, allait dominer dorénavant toute la création énescienne de musique instrumentale de chambre, sans exception et sans incongruités de style. C'est de là que résulte la formidable unité conceptuelle et expressive dont fait preuve la musique instrumentale d'Enescu, et la valeur élevée des ouvrages si individualisés qui allaient voir le jour après le *Premier Quatuor à cordes* et la *Première Sonate pour piano.*

La *Troisième Symphonie* n'était nullement pensée en tant que maillon final d'une chaîne de symphonies. Il fallait la continuer, sans délai. Au début de la première ébauche de l'ouvrage suivant — ébauche de référence qui prévoit une disposition orchestrale des plans sonores réalisés par groupes de systèmes — Enescu écrit clairement: « Symph. 4. Part. I. Commencée à Lausanne vers le 28 juillet 1919 ». La première moitié de l'ouvrage est esquissée jusqu'au 19 août 1919, et la seconde existait à l'état d'ébauche le 1er septembre 1919. Une fugue symphonique monumentale, de proportions brucknériennes, vigoureuse et donnant une impression d'apothéose, incisivement chromatique et en continuel développement, devait clore la *Quatrième Symphonie* dans l'esprit du finalisme romantique, triomphal et brillamment concertant. Ce devait être une symphonie dramatique et héroïque, située sur la ligne établie par Berlioz, Liszt et Franck, et formant en même temps une réponse affirmative et amplifiée du point de vue typologique à la *Deuxième Symphonie* du compositeur. Ce déchaînement d'un romantisme culminant avait été projeté peu de temps après la première audition bucarestoise (25 mai 1919) de la *Troisième Symphonie.* On ne sait ni quand ni combien de fois Enescu a repris son travail sur la *Quatrième Symphonie.* Il l'annonce en 1921, puis, après 1923, on n'en entend plus parler. On peut voir une autre phase de travail dans un gros cahier d'esquisses, après le 30 juillet 1930. Mais en même temps, Enescu élaborait — entre autres — une version (esquissée) du poème *Vox Maris* (8 juillet 1932 et ensuite, au cours d'une autre phase d'élaboration, 11 mai 1933). Ce n'est que le 20 décembre 1934, que le compositeur signe (à Bucarest) la première partie (51 pages d'orchestre sous leur forme définitive) de la *Quatrième Symphonie.* La seconde partie — *Un poco andante, marziale* — est restée inachevée sous l'aspect orchestral. À son tour, le projet de la *Cinquième Symphonie,* esquissé en 1937, n'a pas été mené à bonne fin.

Dans l'ensemble de l'œuvre symphonique énescienne, la *Troisième Symphonie* représente la clôture d'un système de compositions. Ce qui suit ressemble à une foule d'entités distinctes, libres par rapport à un système virtuellement fini, bien que de nombreux éléments de revenirs, d'ordre thématique et conceptuel-symphonique, circulent, d'une œuvre à l'autre, et représentent des symboles sonores typiques, omniprésents dans la musique du compositeur. Quelque chose prend fin avec la *3e Symphonie,* où l'instrumentalisme absolu connaît les voix humaines disséminées, le chant vocal et pourtant souverainement instrumentalisé dans l'idée d'une osmose symphonique. *Œdipe* et le poème symphonique *Vox Maris,* la *Première Sonate pour piano* et la *Troisième Sonate pour piano et violon,* chacun de ces créations forment un monde en soi, fermé et ne s'enchaînant plus (semble-t-il) dans un système.

Dans le contexte du temps où elles furent élaborées, les *Symphonies* de George Enescu représentent trois exceptions, trois créations qui du point de vue de la typologie n'obéissent pas aux concepts à l'ordre du jour. Ce que tente de réaliser Enescu ressemble à la proposition de trois solutions qui correspondent aux conditions spéciales du concept de symphonie classico-romantique. Le compositeur s'approche de la symphonie comme d'une idée de l'histoire de la musique, de la musique même, en traitant ce thème écra-

sant de la tradition dans l'esprit de la tradition, en affirmant la continuité du genre dans l'ambiance d'une contemporanéité à la recherche de sa condition de modernité et qui trouve les modalités de composition les plus différentes, manifestement divergentes. De plus, Enescu assiste à la multiplication des phénomènes d'involution sur le plan de la symphonie, sans que sa volonté en soit ébranlée, même si un Debussy chante le *de profundis* du genre. Et peut-être à cause de cela ! Dans ce déclin général de la symphonie, visible au début du siècle dans toutes les écoles européennes de composition, et qui provoquait non seulement une déroute mais une multitude d'épiphénomènes liés à certains aspects de la création de Brahms, Franck ou Tchaïkovsky, Enescu demeure un avant-coureur, assez solitaire, prudent mais ferme, un créateur de solutions dûment fondées, un musicien authentique qui acquiert sur sa route ascendante la condition de modernité correspondant à sa volonté.

Enescu se souvient de la typologie de la symphonie propre à l'imagination de Berlioz. Jusqu'au sommet de la *Troisième Symphonie*, celle où la couronne sonore se parachève finalement sur le timbre émotionnel des voix humaines, jusque dans l'éruption volcanique du *scherzo* où déferlent les forces de la nature, bref presque partout, l'œil d'Enescu est, on le sent, fixé sur Berlioz. Sur ce dernier et non pas sur Franck ou sur Tchaïkovski, et moins encore sur certains coryphées romantiques plus cérébraux dans les dimensions qu'ils donnent à la symphonie, comme Brahms ou Bruckner. Le modèle originaire — si tant est qu'on puisse parler de cela dans ce cas tout à fait particulier — peut très bien être, dans la vision énescienne, le type de la *Symphonie dramatique* statué par Berlioz, avec des solutions et dans des genres différents et pourtant unitaires, partant de la *Symphonie fantastique*. La *Cinquième Symphonie*, inachevée, d'Enescu montre à nouveau et très clairement cette fixation dans le passé du romantisme classique.

L'amateur de musique qui ne sait pas que la *Symphonie op. 13* est un chef-d'œuvre, c'est-à-dire le triomphe d'une idée au début de ce XXe siècle si mouvementé alors que l'idée même de symphonie semblait vétuste ou en tout cas mise en cause, alors que les ombres de la nuit descendaient sur elle et que les exceptions se raréfiaient — cet amateur-là n'a encore compris que peu de choses sur la musique de ce temps-là et presque rien sur la force de création d'Enescu. Le musicien roumain trouve la solution de l'incarnation de l'idée de la symphonie, mais pas une solution quelconque à la portée de tout un chacun. Elle se traduit par l'organicité maximale du cycle de mouvements tout entier, par la concordance parfaite entre le principe du développement intensif et la proportionnalité classique de la forme musicale, entre la nature romantico-pathétique de la communication musicale, et la solidité concrète de l'architecture symphonique. La thèse du finalisme classico-romantique s'entrevoit dès le début et culmine, rectiligne, dans la conclusion finale en apothéose, point de référence de l'ouvrage tout entier. En résumant le cycle à trois parties fortement concentrées comme expression et comme forme, Enescu accentue l'importance du cœur même de la symphonie, du long poème à voix et d'une incandescence émouvante, du

chant aux courbes virtuellement infinies, de la succession d'airs graves qui ne tolèrent pas la présence d'un scherzo ou d'un intermezzo ou de toute pièce intercalée qui ne pourrait que perturber le grandiose équilibre du tiers des mouvements envisagés comme un tout, dynamique et interconditionné. La *Première Symphonie en si bémol majeur* peut être considérée comme une synthèse des expériences des grands symphonistes du XIXe siècle. Il s'agit dans ce cas d'une pénétration formidablement lucide, qui réclame un savoir des plus complexes et des plus rares et qui englobe en détail la chaîne des immenses transformations du concept romantique de symphonie, concept qu'Enescu « classicise », tout au moins sur le plan de la forme musicale, de la proportionnalité et de l'unité du cycle des mouvements. La dramaturgie et la disposition orchestrale obéissent, dans les mouvements extrêmes, à un tonus à la Berlioz, d'un éclat et d'un dynamisme relevant du même devancier, saisis par Enescu aussi bien par l'intermédiaire de la mécanique orchestrale straussienne — de provenance berliozienne elle aussi dans ses nouveaux fondements — que et surtout par l'intermédiaire de la dramaturgie propre, fixé dans la *Sonate op. 6* et plus particulièrement dans *l'Octuor op. 7*. Autant que possible, la *Symphonie en mi bémol* limite la tendance du déroulement symphonique en mosaïque rhapsodique inhérente à la pensée énescienne, mais c'est justement pourquoi le principe du retour cyclique ne trouve pas là son application, en dehors des limites de tolérance de la sonate d'acception classique. La *Symphonie* est faite de blocs distincts qui ne tendent pas à en constituer un seul, mais s'intègrent cependant dans une unité en corrélation, fondée sur la loi du contraste directeur dans la succession des parties.

Le penchant ou plutôt l'élévation vers une modalité de synthèse stylistique personnalisée est le problème brûlant de la deuxième partie. Quiconque voudrait y voir le spectre de Wagner est libre de le faire. Les aspirations de Brahms ou celles, enfiévrées et intempestives, d'autres bardes romantiques peuvent elles aussi venir à l'esprit. Et pourtant, personne d'autre qu'Enescu n'a pu vibrer de la sorte; du trop-plein de ce qu'il éprouve naît une musique sublime, d'une sincérité intense — d'un plus grand prix peut-être que les beautés intrinsèques de la musique. Dans cette partie lente, magnifique création d'un musicien imaginatif, c'est la substantialité du message définissant Enescu qui compte le plus. Évidemment, cette musique porte dans ses vibrations intimes des sons harmoniques des derniers tintements de cloche du siècle finissant; de là provient aussi l'esprit universaliste qui domine la facture orchestrale, tout en laissant une place suffisante à une expressivité autochtone concentrée, particulièrement forte au cœur du mouvement médian, dans son éthos. Là dans ce poème légèrement archaïsant avec des lueurs romantico-médiévalisantes et des aspects de procession nocturne, dans cette méditation dramatisée qui peut éveiller quelque part certaines associations avec la problématique faustienne dont s'est si souvent occupée la poésie philosophique romantique, nous comprenons, peut-être plus que dans d'autres ouvrages, ce que voulait dire Enescu quand il se définissait « romantique et classique par instinct ». Édifiante s'avère la comparaison

entre les « musiques nocturnes» de Mahler et «les images nocturnes» d'Enescu si l'on a en vue une meilleure compréhension de ces deux musiciens-interprètes. Ce qui chez Mahler est un lieu d'apaisement, de repos ou de résignation devient chez Enescu frémissement et grondements passionnels, nécessaires pour émerger des ténèbres, pour se délivrer des tourments par des chants de triomphe gradués qui cherchent leur zénith dans une forme dynamique concertante, intensément objectivée.

La *Deuxième Symphonie en la majeur op. 17* éveille l'envie de la définir comme un cycle de poèmes symphoniques en étroite corrélation, composé de quatre entités correspondantes, un peu comme s'il s'agissait de quatre îles voisines, formées par la même lave de sons, mais surgies des profondeurs à de longs intervalles et dans des conditions différentes. Comme attitude, il semble qu'Enescu, en sondant les possibilités d'allier la symphonie dramatique d'inspiration berliozienne au poème symphonique d'idéalité programmatique (implicite ou explicite), d'acception lisztienne, se rapproche de l'école de Franck et surtout de celle de Liszt. Ce qui est certain, c'est que la dramatisation intensive de la symphonie représente le thème qui se transforme en une solution toute particulière en fait de composition, avec des dessins précis, mais qui n'est que transitoire dans l'œuvre du musicien. Il se pourrait très bien qu'une bonne partie de *la Deuxième Symphonie* (1912—1914) — musique aux mouvements extrêmes — appartienne à une tendance à l'extension de la « discursivité » dynamique, propre à la symphonie antérieure, mais soumise maintenant à d'énormes fluctuations; cependant une autre partie — le mouvement lent, dans l'esprit d'une ballade dramatisée d'une manière latente, ainsi que le mouvement lent encore qui suit, dans le genre d'une marche funèbre (contenant de substances désertées, éparpillées ou figées, où il faut voir des éléments de réminiscence ou d'anticipation) et qui a pour but d'introduire le final de la symphonie — tend à se situer dans le voisinage immédiat de la *Troisième Symphonie.*

On ne sait pas exactement combien de temps Enescu a pensé à sa *Deuxième Symphonie, op. 17,* ni dans quelles conditions il a achevé sa partition, à la veille et au début de la première conflagration mondiale. Peut-être sa préparation a-t-elle requis une plus longue attention en une période pauvre. en compositions énesciennes de grand souffle et qui s'étend de 1906 à 1914s C'est aussi l'époque où la musique européenne connaît les transformation-les plus radicales, où le subjectivisme impressionniste, de même que l'expres sionnisme surclassent le subjectivisme romantique (les nouveaux courants s'avèrent avoir des prolongements et des ramifications); c'est la période dans laquelle l'idée de symphonie semble se trouver sur la voie de l'involution et vouée à l'abandon.

Dans les conditions données, Enescu n'adhère à aucun des courants en vertigineuse ascension, et s'acharne, au contraire, à renforcer ses propres positions. Situation que l'on peut qualifier de dramatique, puisqu'Enescu entre dans une opposition où il demeure un créateur assez isolé, en dehors des modèles, des courants et de la grande publicité. Le premier effet de ce retrait en soi-même est une grande expérience en matière de composition

exprimée dans l'*Octuor à cordes*, dans la *Première Suite pour orchestre* et dans la *Première Symphonie*. De là découlent d'autres conséquences, d'une grande importance pour la construction des ouvrages suivants.

Par rapport à la *Première Symphonie op. 13*, la *Deuxième Symphonie op. 17* est une composition monumentale, aux surfaces surdimensionnées, en un tout fondé sur les éléments du principe cyclique. La modalité spécifique tient de la nature de la variation continue, développée et essentialisée à la lumière des métamorphoses thématiques mises en relief dans l'*Octuor op. 7* et dans la *Suite op. 9*. La différence consiste en ceci que la variation continue se généralise maintenant et englobe le facteur relevant de la mélodie du rythme de l'agogie, de la couleur, du registre et des compartiments orchestraux. La phrase musicale ressemble à un conglomérat et s'arque en de nombreux fils jumelés et tordus afin de faciliter sans cesse d'autres devenirs continus différemment nuancés. Même les reprises se soumettent à certaines modifications structurelles, le petit nombre de thèmes conducteurs qui traversent la symphonie d'un bout à l'autre pouvant revêtir des fonctions identiques ou diamétralement opposées sur le plan expressif. Rien n'est constant et tout est soumis au réinvestissement émotionnel-dramatique dans ce flux d'énergie aux immenses oscillations, dans ce développement discontinu et fragmentaire, dans cette toile d'araignée de lignes qui confèrent finalement le sentiment d'un tout, accompli dans une ellipse résultant de la foule d'événements symphoniques, dispersés dans des multitudes de spirales.

Voulue et peut-être même démonstrative, la simplicité du langage harmonique est frappante et se résume aux plus simples structures d'accords du système tonal classique. Là, les chromatismes mélodiques demeurent sans conséquences dans la verticale des éléments harmoniques. Enescu fait abstraction de la plupart des acquis enregistrés dans le processus de chromatisation progressive des moyens harmoniques; il fait abstraction des phénomènes de relativisation et de suspension de la gravitation tonale, des signes indubitables de la pénétration dans les régions du paratonal, du polytonal et de l'atonal. En dehors des thèmes seconds il semble avoir oublié ses prédilections pour la *doïna* et même pour certains types modaux mis en valeur par lui-même. La simplification descend jusqu'à un niveau préchopinien et pré-lisztien (où se trouve la cause des causes des incessantes chromatisations), et accepte comme point de référence une pensée classique (ou précocement romantique) mise en évidence par Berlioz. C'est d'un pareil climat que part la *Deuxième Symphonie* d'Enescu, c'est d'une pareille source que jaillissent les thèmes cardinaux exposés au début de la première partie. Par conséquent le geste symphonique est autre que celui que nous connaissions auparavant, ce qui mène à des modifications typologiques.

La *Troisième Symphonie* semble provenir de la mémoire des mouvements lents de celle qui l'a précédée. Faute de cette pré-existence elle demeurerait énigmatique, privée de racines. Ses fondements se trouvent dans une antériorité, dans un drame symphonique romantique culminant. De la sorte, peut-être laisse-t-elle mieux comprendre sa grandeur.

C'est sous la forme d'un projet, qu'au mois de mai de l'année 1916 la *Troisième Symphonie* commence à prendre corps. En mars 1915 résonnait, à l'Athénée roumain, de Bucarest, la *Deuxième Symphonie* et, en décembre de la même année, Enescu avait achevé la sixième et dernière partie de sa *Deuxième Suite pour orchestre.* Donc, après son manifeste néo-classique, Enescu abandonne totalement cette orientation où il aurait pu exceller des années durant, comme un virtuose des formes baroques soumises à un traitement moderne, pour s'enfoncer dans une problématique néo-romantique sous l'aspect de la composition et de l'actualité éthique la plus aiguë, la symphonie se faisant le résonateur des souffrances atroces par lesquelles passait alors l'humanité. Peu de temps avant la présentation de la version définitive de la *Troisième Symphonie,* qui a eu lieu à Paris le 26 février 1921, le compositeur concentrait son attention sur une nouvelle *Symphonie,* la *Quatrième,* en mi mineur, qu'il comptait mener à bien en un an ou deux. Mais le projet de cette symphonie inachevée et abandonnée, et dont seule la première partie est orchestrée, se révèle une réplique à la *Deuxième.* Les reflets de la *Troisième Symphonie* sont faciles à reconnaître dans la musique de l'acte III (1922) de la tragédie lyrique *Œdipe;* et le cadre architectonique de la *Sonate en fa dièze mineur* (terminée en 1924), où de même le mouvement modéré et le mouvement lent comprennent chacun une partie médiane animée, est la conséquence d'une dimension nouvelle donnée dans cette symphonie des symphonies d'Enescu.

Il existe dans la *Deuxième Symphonie* un moment critique, un point tournant possible — qui aurait pu devenir décisif — qu'Enescu dépasse en donnant au dernier moment, un coup de barre. Ce point se trouve dans la troisième partie, *Un poco lento, marziale;* quant au dénouement, il se produit peu de temps avant le déferlement du torrent — longuement accumulé et doué d'intensités maximales, qui se chiffrent en ffff dans l'appel des cors — dans le lit du final, de la quatrième partie, *Allegro vivace marziale.* En fait, la troisième partie est un prolongement de la seconde, un *lamento* dans lequel des motifs de retour en arrière prennent le profil de *cantus firmi,* de conduites mélodiques vidées de tout affect, impénétrables dans leur gravité mesurée. Cette procession nocturne, d'où aurait pu jaillir un *scherzo* fantastique, d'expression on ne peut plus romantique — laisse entrevoir (à la croisée des chemins) la possibilité de transférer le conflit qui, de tragique, deviendrait épique, autrement dit, de dérouler le fil d'une ballade (purement orchestrale?) ou encore de faire surgir une élégie finale, calme et intériorisée, en concordance avec la solution de la première partie, apaisante et sereine. Peut-être la musique aurait-elle pris un caractère archaïque, avec des éclats ancestraux, car certains motifs et conglomérats monodicopolyphoniques renvoient au devenir narratif du *Prélude à l'unisson.* Qui sait si, de la sorte, Enescu n'en serait pas arrivé quelques années plus tôt à la solution appliquée à la *Troisième Symphonie?* Mais il n'en a pas été ainsi. Aussi la troisième partie se transforme-t-elle en prolongement du final, et conditionne la réalisation d'un vaste poème symphonique très dramatisé, correspondant aux lignes suivies par Liszt et par Franck — les créateurs

du poème symphonique d'idéalité programmatique. Sous l'empire du finalisme classico-romantique Enescu achève sa symphonie en apothéose, après nombre d'oscillations et de culminations successives.

C'est plutôt à une immense fantaisie pour orchestre que l'on peut assimiler la *Troisième Symphonie* qui peut être interprétée aussi comme une méditation en trois actes-poèmes sur la musique même, celle du passé récent, du présent et de l'avenir, le point d'observation étant celui des années 1916 — 1918, à l'intérieur d'un cataclysme de proportions mondiales. Une analyse minutieuse, appliquée à la première partie de la symphonie peut mettre en évidence et séparer des multitudes de présences puisées dans la grande musique du passé immédiat, de Brahms à Strauss et à Franck et à d'autres encore, présences soumises à une osmose dans l'idée d'une intégration et d'une fraternisation voulue, à laquelle s'ajoutent de nombreux et fins éléments énesciens de retour en arrière, pris d'une manière créatrice dans la zone de *l'Octuor* et de la *Première Suite pour orchestre.* Il y a là un sentiment de communication entre les hommes, un sentiment de joie pure, de confiance en la vie et en l'avenir de la musique.

Il est vrai que la partie centrale de la Symphonie — *Vivace ma non troppo* — a mené et mène encore à maintes reprises à des considérations littératurisantes qui, de toute évidence, obligent à diverses suppositions quant à la nature et à la signification des parties extrêmes. La tentation de voir dans cette *hora* (ronde) fantastique, dans ce scherzo-modéré la partie principale de la symphonie est, bien sûr, très grande. Y poussent d'ailleurs la rigueur de la construction et la modernité indiscutable de la façon de traiter ce mouvement. Bien qu'hyperorganisé en tant que déroulement, le *scherzo* n'en devient pas pour autant indépendant. Il semble que l'expression de la substance thématique soit figée, non émotionnelle, préparée comme pour épier le regard d'un sphinx. Le tourbillonnant devenir nous mène à la *catharsis* et même le thème conducteur de la seconde partie a besoin de cette splendide transformation qualitative qui se réalise dans la troisième partie, par l'humanisation du thème grâce à la chaleur des voix humaines.

Du point de vue stylistique, Enescu crée une musique profilée *caractéristique* (dans l'acception berliozienne et lisztienne du terme), une pièce de caractère éminemment romantique, dotée d'images fugitives qui semblent rendre la cohue d'une foire aux vanités. Tout l'arsenal de la technique de composition est disponible afin d'éclairer certaines préciosités à la mode, d'apostropher ce technicisme et ce rationalisme froid qui mettaient à l'épreuve les compositeurs du temps. Peut-être Enescu donne-t-il aussi, d'une manière brillante, pleine de virtuosité, désinvolte et désengagée spirituellement, une réplique aux tendances descriptivistes et naturalistes. C'est ainsi que le finale de la symphonie *Lento ma non troppo* devient le symbole du credo d'un musicien illustre, qui regarde en deçà d'un système de composition et semble en même temps rêver aux nouvelles créations à naître. N'y entend-on pas une allusion à la *Suite villageoise* ou au tendre début de la *Symphonie de chambre?* Oubliées, les douleurs du monde se transforment en désirs et en une ombre de nostalgie. Ce que vise maintenant Enescu c'est

l'avenir de sa musique et il oublie les traditions contemplées, les dilemmes de bien des compositeurs contemporains en s'interprétant soi-même. De là vient aussi un substantiel renouvellement de l'expression qui reflète également, semble-t-il, l'esprit des temps très anciens, celui qui lie les siècles aux siècles dans l'histoire de l'humanité. «J'ai remarqué, dans un graphique de ma vie, que la vie de tout homme est comme la corde d'un arc, laquelle, une fois tendue, oscille et revient doucement à la position simple d'où elle est partie.» Ces paroles énesciennes datant de 1929 semblent nous conduire par la pensée plus près de la musique symphonique. Elles expliquent d'une certaine façon l'excursion dans le monde de la musique universelle que représente la grande fantaisie, tout en nous introduisant dans l'organogenèse d'un vaste système de compositions qui s'accomplissent par les voix magistralement réunies dans la riche harmonie du final de lumière de la *Troisième Symphonie.*

Les symphonies d'Enescu sont les créations d'un grand violoniste. La deuxième et la troisième, mais au fond la première aussi, semblent d'immenses sonates pour une multitude de violons, pour un ensemble démesuré d'instruments à légions de cordes, que font vibrer un archet énescien. Confiée en premier lieu et avec insistance aux cordes, la symphonie est au fond, chez Enescu, une mélopée continue et son style relève, au premier chef, du violon. Dans une certaine mesure, la symphonie est l'expression de musique déchaînée de violons, conduite de manière hyperbolique afin de pénétrer et de dominer tous les registres de la forme musicale, la totalité des plans et des événements sonores. Du point de vue conceptuel, la symphonie est le terrain où un art visionnaire du violon (limité dans ses possibilités techniques et surtout expressives), tend à conquérir et à gouverner l'absolu des virtualités imaginables. La façon de traiter les autres familles d'instruments découle d'une conception centraliste violonistique, leur présence — en dehors des moments expositifs-solistes marqués avec d'autant plus de nuances — est fonction des déroulements brûlants et intempestifs interprétés par les violons. La proportion croissante des instruments à vent — bois ou cuivres — dans la succession des symphonies ne fait que montrer la nécessité de contreforts devant la vigueur toujours accrue de l'édifice bâti par les violons. Dans le *Prélude à l'unisson* de la *Première Suite,* l'idée engendre un monde en continuelle expansion jusqu'à la *Deuxième Symphonie.* Chez Enescu, on peut même parler d'un conditionnement «violonistique» des développements polyphoniques (avec implications polysémiques et hétérophoniques), phénomène qui définit un style, et qui est favorisé par le jeu effervescent de l'inventivité du point de vue violon; ce trait spécifique se manifeste aussi dans la configuration des lignes ornementales, dans la transformation intensive en thèmes de ces lignes en apparence textuelles et secondaires. L'agogie et la dynamique des devenirs symphoniques se rattachent par conséquent à la primauté d'une pensée et d'un style eminemment propre au violon, tout comme le pouls vital des tensions et des relaxations incessantes entre des éléments voisins du grand flux de l'action orchestrale, tout comme aussi la nature du spectre sonore et de l'expressivité fondamentale. À une époque où la

tendance à transformer la musique symphonique en musique de chambre devient dominante dans la pratique des compositeurs et dans la vie musicale, Enescu écrit pour la plus grande masse possible de cordes. Se distançant ainsi de tous, il est resté tout seul, inégalé jusqu'ici par personne, pas même par Honegger, Hindemith ou Prokofiev, qui ont su mettre en valeur les ressources du violon et ont fait vibrer les cordes de l'ensemble symphonique en des modalités nuancées.

C'est à la lumière de l'art énescien du violon qu'il faut envisager aussi la *Deuxième Suite d'orchestre en do majeur*, opus 20, c'est-à-dire la *Suite néo-classique* de l'année 1915. Ce chef-d'œuvre peut être considéré comme une incarnation moderne de la musique pour violon de Jean-Sebastien Bach. L'*Ouverture* même de la suite suggère une vigueur et une solidité qui envoie au style du grand cantor, au style du plus parfait exposant de la pensée instrumentale, de celui qui a créé les plus hauts modèles que connaisse l'art du violon. Enescu adhère sans réserves au concept de la polyphonie de Bach, en lui confiant une incarnation moderne, animée, ainsi qu'une aire d'action des plus larges. Le monde du baroque est traduit dans l'esprit classique, ce qui ne signifie nullement le refoulement de certaines impulsions poétisantes ou la limitation de l'affect. Il semble que la *Suite* se compose de mouvements et de formes contrastantes dont l'angle de fugue cherche — dans les parties lentes surtout, l'état émotionnel propre au poème sonore de vibration subjective-romantique.

La création de George Enescu dénote la présence d'une foule de points de contingence avec l'œuvre de ces compositeurs que nous avons l'habitude de désigner sous le nom de «classiques de la musique moderne». Pour large et relatif qu'il puisse être, ce terme unificateur de «classicité» — accrédité au cours des dernières décennies, dit beaucoup de choses sur la nature de la problématique musicale prédominante dans la première moitié de notre siècle. D'une façon ou d'une autre, les «classiques de la musique moderne» ont toujours eu affaire à des nuances néo-classiques et à des amplitudes entre le néo-baroque et le néo-romantique. Il en est résulté un style sur-ordonné, un style d'époque, un style qui les a tous englobés, qui s'est imposé et a dominé — dans le sens d'une variation incessante sur le plan du devenir — et ceci, des décennies durant, pour montrer ensuite des tendances de prolongement et de maintien, impliquant des réactions, des métamorphoses et des éliminations. La création de George Enescu recouvre près de six décennies pleines de transformations substantielles dans tout ce qui est relatif à la théorie et à la pratique de la composition, décennies pénétrées en même temps de la formation de caractéristiques afférentes à ce style général, nouveau. De la sorte, cette création reflète, sur toute son étendue, les transformations qui ont eu lieu dans la mentalité des compositeurs comme dans la vie musicale, de la première moitié du siècle. Les faits démontrent combien étroite dans leur essence a été la parenté, des solutions néo-classiques et néo-romantiques, comme expression d'une époque en pleine constitution et, à son tour, époque réplique (moderne, cadre ouvert à d'autres actualités) de l'époque classico-romantique.

Partant de là, se trouvaient légitimées les possibilités de construire plus loin, d'étendre ou de dimensionner les choses autrement, en concordance avec les impératifs de la contemporanéité culturelle et sociale des nouvelles conditions objectives d'existence. C'est de là qu'a résulté aussi la nouvelle objectivité que revendiquait la pensée musicale, tout comme l'essor de l'intuition qui s'élevait vers la conquête d'autres couches de la sensibilité et de la fantaisie humaines, en se mesurant joyeusement au jeu et aux canons de la construction logique. La composition musicale était entrée dans l'ère des combinaisons — définitives ou éphémères — entre les modalités spécifiques néoclassiques ou néoromantiques, tandis que leur interpénétration ou, au contraire, leur séparation jusqu'à l'obtention d'aspects stylistiques purs, tout particulièrement d'ordre néo-classique, poursuivis jusqu'au seuil des formalisations accentuées et de filtrage dans l'abstraction, ont modelé les fondements de l'œuvre des «classiques de la musique moderne». L'expansion de stylistique musicale a intégré l'individuel — les particularités des styles personnels, dans toute leur variété — au général et a conduit vers la fusion des éléments néoclassiques et néoromantiques de style, vers l'imposition d'une stylistique de référence à laquelle se rapporte tout ce qui se manifeste dans le grand mouvement de la composition universelle ouverte à la modernité.

WILHELM BERGER

Œdipe

«Lorsqu'on parle d'Enescu tout le monde pense au violoniste. Or, moi, je suis né compositeur et ma situation de concertiste n'a rien de commun avec ma vocation véritable. Écoutez l'*Œdipe* et vous me comprendrez mieux [1].» Cette affirmation trahit une certaine amertume et une position différente de celle généralement admise concernant le compositeur Enescu. On peut y déceler, en outre, une sorte de mécontentement de la part de celui qui ne se voyait pas compris, apprécié à sa juste valeur pour son œuvre originale. Les applaudissements, parfois délirants, du public n'enthousiasmaient plus Enescu, car toutes les ovations s'adressaient au violoniste, au chef d'orchestre ou au pianiste et, peu à peu, le grand musicien devint de plus en plus sensible à la manière dont le public accueillait ses œuvres du fait même qu'un grand nombre de ses admirateurs semblaient les relé-

[1] *L'« Œdipe » de George Enescu à l'Opéra de Paris. Ce que déclare le compositeur quelques jours avant la première.* In « *Adevărul* », Bucarest, An. 50, nº 15994/12 mars 1936.

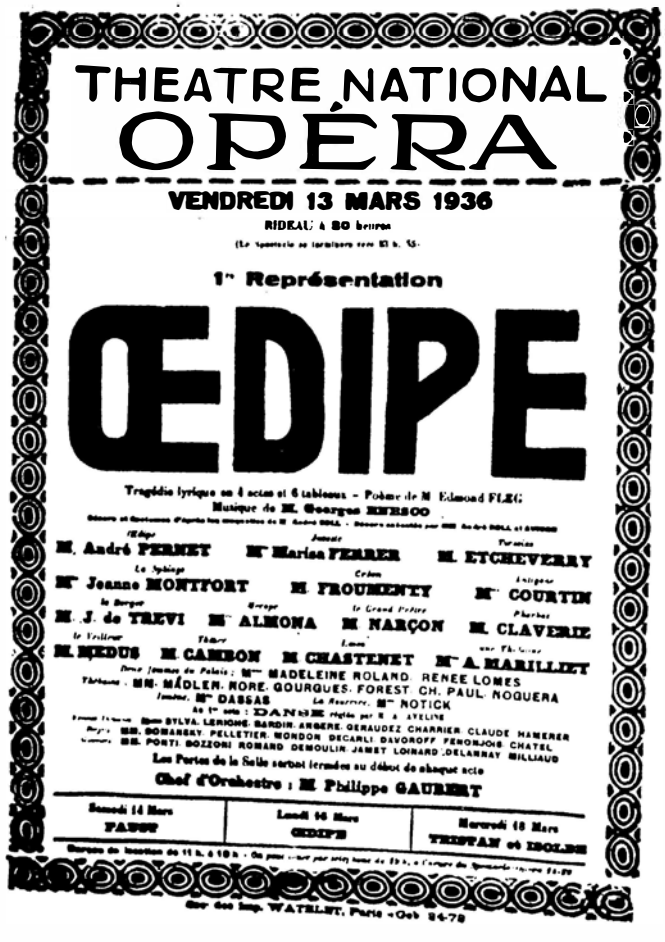
guer au second plan, aveuglés par son génie interprétatif. Et l'auteur de la *Suite villageoise* se livre en quelque sorte à lui-même un âpre combat au profit de «l'authentique Enescu», du compositeur. L'affirmation de cette primauté est faite avec fierté et dignité. Plus même: se rapportant à l'ensemble de son œuvre, Enescu accorde cette priorité, plutôt qu'à ses sonates, symphonies, quatuors ou suites, à une œuvre à la fois lyrique et dramatique, à un opéra. Confession significative, s'il en est, à implications profondes dans le contexte de l'héritage énescien: l'*Œdipe* apparaît donc comme son œuvre capitale, la quintessence de son credo artistique, du style qui le caractérise, l'expression la plus authentique d'une grande individualité artistique. Dans cette perspective, on peut apprécier l'opéra *Œdipe* comme étant la colonne vertébrale de l'ensemble de la création de George Enescu.

L'idée de composer un opéra d'après la tragédie de Sophocle surgit en 1909, lorsque Enescu se rendit à la Comédie Française de Paris pour voir l'*Oedipe-Roi* avec le célèbre Mounet-Sully dans le rôle principal. L'impression qu'il en reçut fut si forte que la décision de traiter ce sujet apparut aussitôt au compositeur, depuis quelque temps déjà en quête d'un sujet d'opéra, aussi naturelle qu'impérieuse. Pour transposer en musique cet audacieux projet, il fit appel à un librettiste, au poète Edmond Fleg, connaisseur raffiné du théâtre antique: c'est ensemble qu'ils conçurent une tragédie lyrique d'amples dimensions philosophiques.

Du cycle thébain des tragédies de Sophocle comprenant *Œdipe roi*, *Oedipe à Colonne* et *Antigone*, le compositeur et le librettiste ne retinrent que les deux premières, intimement reliées par la présence du héros auquel s'intéressait Enescu. Ainsi donc, le projet initial — celui d'aborder le sujet d'*Œdipe roi*, fut modifié d'emblée par un élargissement du contenu, tant du point de vue factuel que de celui des significations. Le fusionnement du diptyque *Œdipe roi* et *Œdipe à Colonne* trouve sa légitimité dans le message que les intentions du compositeur laissent entrevoir — celui de réaliser une monumentale confrontation entre l'Homme et le Destin.

La tragédie antique a servi de prétexte pour l'illustration de problèmes aigus qui surprennent le pathétisme du combat pour l'affirmation de la personnalité digne et intransigeante, soumise à une lutte acharnée contre les forces aveugles de la fatalité. S'engageant fermement dans la voie éclairée par la conscience de la justice, le héros de la tragédie énescienne s'oppose de toutes ses forces au piège que lui tend le destin. Selon la conception d'Enescu et de Fleg, Œdipe est un assoiffé de vérité, qui se refuse à la résignation, à l'hésitation ou à l'acceptation des oracles infâmants, indignes. Ce qui le caractérise, c'est la trempe de son âme, son héroïsme pathétique, le dramatisme de ses souffrances, raccordées au diapason des souffrances du peuple qu'il gouverne: Œdipe ne se laisse pas intimider par l'auréole d'invincibilité du destin. Il ose l'affronter, car en lui brûle la flamme de la révolte contre les infamies, contre un ordre irrationnel imposé par les dieux. C'est pourquoi il flétrit les divinités en paroles inexorables, réclamant de leur part un sens élémentaire de la justice. Par ailleurs, Œdipe est le héros qui se sacrifie en provoquant le Sphinx pour sauver Thèbes d'une épidémie

dévastatrice. Par ses actions consciemment menées, Oedipe devient le symbole de la supériorité de l'homme, de l'admirable force morale que celui-ci peut déployer dans les moments les plus angoissants, les plus tragiques, de son existence. De la sorte, Enescu et Fleg revitalisent la fable antique, par la création de situations imprévues, dont la gradation est orientée vers des plans ascensionnels d'une architectonique remarquable, qui favorise la refonte, de quelques idées humaines, généreuses, universelles, d'une pensée philosophique sthénique, d'où se dégage une attitude éthique d'une expression contemporaine des plus éloquente. (Edipe devient, ainsi donc, un héros tragique non conformiste, qui ne se laisse ni séduire ni corrompre, qui n'hésite pas devant les difficultés, qui mène son combat en vertu des nobles idéaux de la connaissance, de la dignité et de la rectitude morale.



L'affiche de la première de la tragédie lyrique (*Edipe* de George Enescu, interprétée sur la scène du Grand Opéra de Paris (13 mars 1936)

La tragédie Œdipe met en discussion la stabilité des choses dominées par l'œil d'Apollon — ce privilège de l'ordre, manifesté par des prophéties surnaturelles, glissées dans le calme écoulement de la vie des êtres terrestres. Par cet intermédiaire, dans la tragédie, la justice des dieux et l'harmonie cosmique sont mises en doute, pour nous permettre d'assister ensuite, faisant appel à la notion opposée — à l'Homme — au rétablissement des normes dans les rapports communautaires, des normes échafaudées sur la raison et la vérité.

Partant de l'intention de créer une tragédie à contrastes lyriques, le librettiste a considéré que l'action, chez Sophocle, respecte de trop près les règles d'une enquête judiciaire et a conçu de ce fait un déroulement pluridimensionnel de l'action, convaincant, en mesure de nous présenter le héros dans plusieurs hypostases, non seulement en vaincu, mais aussi en vainqueur. Chez Sophocle, le finale de la tragédie *Œdipe-Roi* apparaît comme suspendu, la chute du héros étant brusque et définitive, ne trouvant pas de solution ni d'équilibre sur le plan spirituel. Le fil même de sa vie se trouve suspendu, car nous ignorons s'il sera ou non banni, Créon attendant en ce sens un signe de l'oracle de Delphes. C'est pourquoi, les auteurs modernes de la tragédie lyrique ont senti le besoin de présenter la vie du héros depuis sa naissance jusqu'à sa mort.

À l'élargissement des cadres de la tragédie unique, qui fonde le spectacle lyrique, a contribué de manière décisive la conception du compositeur désireux de souligner, d'affirmer la supériorité morale de l'homme. On trouve ce revirement dans *Œdipe à Colonne*, où les aspirations, les convictions du héros trouvent leur reconnaissance et leur confirmation, et font ressortir son invincibilité. Si dans *Œdipe-Roi*, le héros, pris dans l'entrelacs des événements, est un vaincu, dans *Œdipe à Colonne*, ce même héros devient un triomphateur: on y trouve une atmosphère lumineuse, d'une élévation extraordinaire, appelée à conférer au héros éclat et grandeur. C'est seulement en soudant ces deux tragédies qu'on peut démontrer qu'Œdipe n'a été qu'un instrument entre les mains des dieux, car, de par sa volonté, comme dans sa conscience, il est innocent, ses actions visant à éviter les prédictions funestes qu'Œdipe ne pouvait pas accepter.

L'ampleur de la construction du livret et de l'opéra en quatre actes (les deux premiers étant constitués par la mise en scène d'événements à peine évoqués chez Sophocle) n'a nullement dilué la sève dramatique de l'action, ni estompé la tension tragique, diminué l'intérêt scénique ou altéré le système primitif d'idées. Au contraire, par cette ample construction les auteurs ont réalisé une révélation plus prégnante de la personnalité d'Œdipe, du cadre où elle se manifeste, des coutumes, usages et rituel, qui accompagnent les événements de la vie. Dans leur conception, l'idée-corollaire de la tragédie de Sophocle ne s'est nullement estompée: au contraire, elle semble se projeter de manière encore plus grandiose aux moments décisifs. C'est ainsi que la rencontre avec le Sphinx fait mieux ressortir la confrontation extrême entre les deux forces antagonistes de l'action, l'homme et le destin: si Œdipe personnifiait l'Homme, à son tour, le Destin

a été personnifié par le Sphinx, et cela toujours dans l'esprit de Sophocle.

La transposition dans l'action de l'opéra des éléments dramatiques empruntés à Sophocle a sollicité de la part du librettiste une maîtrise théâtrale subtile, le livret courant autrement le grand danger des répétitions. Or, Enescu les avait en horreur. La redécouverte des crimes d'Œdipe au IIIe acte n'était rien d'autre, au fond, que la reconstitution sur un plan abstrait, mémorial, des événements auxquels le spectateur avait été confronté au cours des deux premiers. Plus même, au début du IIIe acte, on voit Tirésias anticiper l'interprétation des événements, en révélant à Œdipe sa veritable identité et le fait qu'il était l'assassin de son père. Une telle conduite de l'action, unique en son genre dans la littérature lyrico-dramatique, se justifie-t-elle? Nous trouvons la réponse dans la structure même du modèle antique utilisé. Là encore, les deux plans de l'action — passé et présent — ont une ample respiration du fait de leur interpénétration harmonique. Mais Edmond Fleg est allé encore plus loin, détachant les plans pour mieux les distancer, offrant ainsi au compositeur des possibilités ingénieuses pour réaliser la dramaturgie symphonique.

La distanciation des plans apparaît comme la résultante naturelle de la complexité des enchevêtrements de la tragédie. Car le sujet retenu par Enescu ne fait pas partie de la catégorie des livrets plus ou moins médiocres. Il est fécond par la profondeur philosophique du thème, par la simplicité de la fabulation, par la maîtrise des plans psychologiques et des significations de la conduite et de la pensée du héros central. Le compositeur a saisi et illustré une méthode dramaturgique remarquable: un déroulement de l'action sur le plan extérieur (sur l'horizontale) par les événements se succédant de manière succincte et sur le plan intérieur (sur la verticale) par de profondes implications et résonances éthico-philosophiques.

Sur ce second plan, les choses ne sont pas aisées à déchiffrer. Au contraire, bien que leur enchaînement soit parfaitement logique, elles se passent à un niveau de profondeur dont les subtilités exigent de la part du spectateur des efforts de pensée, des moments de méditation, même après le spectacle. Au fond, la conduite d'Œdipe est digne et ferme. Apprenant que le destin a décidé qu'il deviendrait l'assassin de son propre père et le mari de sa mère, il entreprend tout ce qui est en son pouvoir pour empêcher la réalisation des terribles prédictions. C'est à ce moment qu'apparaît un procédé dramaturgique unique en son genre: plus Œdipe s'efforce de fuir les prédictions de l'oracle, plus il s'en rapproche pour en tomber victime. Le déroulement des événements paraît suivre un cours très net, mais leur effet est toujours le contraire de celui qui est escompté. C'est en cela que réside l'ironie tragique: au fur et à mesure que les initiatives d'Œdipe s'efforcent d'affirmer la liberté de la volonté, les fils tissés par le destin l'enserrent de plus en plus jusqu'à l'étouffer. Ainsi, Œdipe avait quitté Corinthe pour s'éloigner de ceux qu'il croyait être ses parents, Mérope et Polybos: cependant, son exil volontaire le conduit justement à Thèbes, dans sa contrée natale, où il va remplir, contre son gré, les prédictions de l'oracle: à la croisée de trois routes, il tue, en se défendant, son véritable père, le roi Laïos; ensuite, pour avoir

GHEORGHE ANGHEL :
Buste de George Enescu (détail)

GHEORGHE ANGHEL:
George Enescu

délivré la cité de la terreur du Sphinx, il reçoit sa récompense sous la forme d'un inceste qu'il ignore.

Autre exemple. Dans son désir de remplir ses obligations de souverain de Thèbes, de sauver la cité du fléau de la peste, Œdipe obéit aux exigences de l'oracle et recherche l'assasin de Laïos. Or, c'est justement les efforts qu'il fournit pour le salut de ses concitoyens qui causeront sa perte, car il est lui-même le criminel recherché. Dans une soudure compliquée des plans, on voit surgir l'antithèse éternelle entre les faits conscients et leurs revers inconscients. La superposition permanente de cette dualité, de l'intrigue et de la contre-intrigue, du conscient et de l'inconscient, offre au compositeur un vaste terrain d'exploitation par un jeu raffiné et subtil de lumières et d'ombres sonores, projetées sans cesse à partir d'autres angles, afin de mettre en évidence le plan qui doit être, à chaque moment, réceptionné en priorité par le spectateur.

L'intégrité de la trame dramatique est une caractéristique majeure à action directe sur l'organicité de la substance musicale. Elle dérive de l'emplacement de l'engrenage dramatique tout entier autour de l'axe de la prédiction du sort du nouveau-né du palais de Laïos. Cet élément devient le motif dominant de tout l'opéra. Il apparaît, une première fois, dans le finale du Prologue, révélé par Tirésias, puis dans le tableau de Corinthe, lorsque, cette fois, c'est Œdipe lui-même qui relate les dires de l'oracle. Les prédictions, par leurs deux éléments définitoires — le parricide et l'inceste — sont mises en scène dans les deux derniers tableaux du second acte, dominés par l'action proprement dite: la rixe dont le dénouement est la mort de Laïos et la dispute avec le Sphinx, suivie du couronnement d'Œdipe, récompensé par le sceptre royal et le mariage avec Jocaste. On peut comparer le troisième acte à une sorte de reprise, car, comme nous le disions, on y procède à une reconstitution, à l'aide de témoins, d'événements déjà connus, pour donner cours au désir du roi Œdipe de découvrir le meurtrier de son prédécesseur au trône. Après avoir appris la cruelle vérité et s'être infligé soi-même une cruelle punition, Œdipe reprend le fil des événements, médite sur eux et affirme hautement que ni sa volonté, ni sa conscience n'ont pris part à ses actions. Une affirmation encore plus nette de son innocence est faite au dernier acte, lorsque la pureté morale d'Œdipe est à nouveau invoquée dans un autre déroulement des événements connus. Le motif de la prédiction représente ainsi l'alpha et l'oméga de tout le discours dramatique et musical de l'opéra. Ce motif est repris sans cesse, avec ostentation, sans faire pour autant traîner l'action, sans créer l'impression d'une stagnation, sans la plus légère ombre de monotonie. Le principe classique de la tension et de la relaxation devient ainsi péremptoire, réalisé en un dosage harmonieux, ce qui fait que les événements de la tragédie progressent en un style lié et coulant, avec une avance sûre dans un sens ascendant.

Grâce à ces plans, où l'on trouve présent le motif de la prédiction, avec toutes ses variantes, l'action de la tragédie lyrique revêt une complexité exceptionnelle. L'idée de l'opposition Homme-Destin, voire, plus exactement, de la victoire de l'une de ces forces, est traitée de manière à donner

naissance à plusieurs interprétations. Du point de vue factuel, Œdipe est, de toute évidence, un vaincu. Les faits prédits par l'Oracle s'accomplissent. Mais ce qui dépasse le pouvoir de l'Oracle c'est l'attitude d'Œdipe face aux prédictions. Œdipe n'accepte pas de devenir une victime, l'auteur manipulé d'actes qui lui répugnent moralement: en s'efforçant de les éviter de toutes ses forces, il acquiert le droit de se considérer innocent, car sa volonté, et par là sa conscience, ne sont pas engagées. Sur le plan éthique, Œdipe apparaît donc en vainqueur. Le dédoublement psychologique du héros, entre conscient et inconscient, comporte un dédoublement de significations possibles: mais entre les intentions et les résultats auxquels parvient Œdipe, il y a un précipice et, lorsque le héros s'en rend compte, il s'inflige lui-même sa punition — geste qui témoigne une fois de plus de sa pureté et de son intransigeance morales. La musique s'empare de ce que la marche de l'action ne peut pas souligner avec une force suffisante, faisant preuve de ressources extraordinaires pour révéler la foi en l'homme, en la supériorité de celui qui jamais ne se résigne, qui n'abandonne jamais la lutte. La confirmation de l'innocence d'Œdipe est apportée une première fois par Antigone, sa fille, puis par les Thébains qui l'implorent de remonter sur le trône d'où il avait été chassé, puis par Thésée et les sages Athéniens. Ainsi, la conclusion qui trouve sa légitimité dans le finale, fortement soulignée par la musique, est la victoire d'Œdipe dans sa révolte contre le destin qui ignorait ses aspirations, sa soif de justice et de verité.

Pour composer *Œdipe*, Enescu est parti de la prémisse que l'opéra est un spectacle, où la musique et les mots doivent s'enchevêtrer en un système organique parfait. En même temps, la relation orchestre-voix est traitée dans le sens exigé par le développement dramatique, la voix s'intégrant dans le flux symphonique. C'est de la sorte qu'il obtient l'atmosphère, qu'il commente les moments qui se succèdent, qu'il souligne les répliques, qu'il offre enfin un large champ à la métamorphose des leitmotive. Mais, tout en s'incrustant dans le discours orchestral, la voix va encore détenir la primauté et déterminer le sens du travail symphonique. La balance incline tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, pour mieux mettre en relief la signification concrète ou l'idée généralisatrice parfois sous-textuelle.

Dans *Œdipe*, Enescu réalise avec bonheur la synthèse des tendances qui agitaient sa pensée et, en même temps, la synthèse d'une série de courants musicaux de son époque. Car l'auteur du *Poème roumain* ne s'est pas arrêté à l'expression musicale caractéristique de ses œuvres de jeunesse, mais a continué d'être réceptif envers tout ce qui apparaissait de vraiment nouveau et de fondamentalement artistique dans la musique moderne. Évidemment, d'autres créations ont germé sur ce même terrain, devenant l'écho des recherches énesciennes, telle la *Troisième Sonate pour piano et violon «dans le caractère populaire roumain»*. Mais, dans cet ordre d'idées, le point fort est certainement représenté par *Œdipe*, car « . . . j'avais cherché

l'expression et le style qui convenaient le mieux à mon caractère et à celui de mes personnages [2].»

Élevé par les nobles prémisses du mythe d'Œdipe, le langage musical d'Enescu est original, évitant d'être celui d'un pasticheur ou d'un épigone. Sans doute, Enescu n'est pas passé avec indifférence à côté de Wagner, il a goûté le style de Puccini, il a longuement étudié Debussy, il a connu Fauré et Dukas, observé Schönberg, admiré Strauss. Mais il respectait trop la création de chacun d'eux pour en altérer la sienne propre; par contre, il a su utiliser de manière créatrice, originale, les conquêtes de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Car la musique d'Enescu reste très personnelle, même si ses pas le ramènent toujours vers la source intarissable de la musique populaire roumaine; on trouve en *Œdipe* une synthèse de l'essence de la musique moderne, des couleurs de l'antique et du sentiment robuste, profond, dramatique de son peuple.

Enescu a confessé les pensées qui l'agitaient pendant la période de gestation de sa tragédie lyrique. L'essentiel pour une bonne compréhension de ses intentions nous semble résider dans les paroles suivantes: «Souder ensemble le sentiment antique et la manière de sentir de nos pâtres [3].» Désireux de surprendre dans sa partition l'éthos du sentiment musical roumain, le compositeur a suivi la ligne de la généralisation de l'apport mélodique populaire qui lui offrait, de plus, la modalité de façonnage d'un discours chargé de résonances archaïques. Les chants des pâtres, des paysans roumains, acquièrent une interprétation subtile qui dévoile leurs beautés dans une manière sobre, conforme au contexte exigé par la mise en relief des caractères scéniques.

Étant donnée la nature très particulière de sa tragédie lyrique, Enescu a renoncé à utiliser des sphères d'intonation de genre, ainsi que d'autres formes souvent rencontrées dans la pratique musicale, telles que marches, romances et danses d'époque. Il n'adopte pas les atributs sonores caractéristiques pour une époque donnée, préférant inventer, distiller, transfigurer le matériel expressif dont il a besoin. Qu'est-ce donc que le jeu des pastoureux ou le coloris de la flûte du berger sinon la généralisation d'un fonds sonore longuement filtré? Par exemple, Enescu exprime musicalement la présence des soldats thébains, sans recourir nullement aux stéréotypes banals du genre rythmes martiaux saccadés; il préfère suggérer le cliquetis des épées par une musique qui confère aux soldats noblesse, héroïsme et courage. Les lamentations des convois funèbres des Thébains décimés par la peste ne sont pas des chants de genre, mais une évocation subtile de l'ambiance de deuil. Ainsi conçue, la mélopée funèbre n'illustre pas la douleur des Thébains de manière extérieure, elle exprime en profondeur les états

---

[2] Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, p. 156.

[3] P. Comarnescu, *Enescu nous parle de la crise de notre vie musicale*, in « *Politica* », Bucarest, nº 448, 16 novembre 1927.

d'âme, faisant ressortir le sentiment de douleur en même temps que la force morale.

Guidé par les lois sévères de la dramaturgie, par la nécessité de la projection musicale des plans de l'action, des personnages, des contrastes entre eux, Enescu a cherché un équivalent dans des emblèmes sonores clairement définis, dans des thèmes distincts. Le symphoniste inné qu'était Enescu a créé des symboles musicaux fonctionnels correspondant à chaque image poétique. Leurs modifications sont inévitables, étant conditionnées par l'évolution scénique et psychologique des héros. Ces symboles musicaux, ce sont les leitmotive.

Œdipe est constitué, sous l'aspect strictement musical, par une foule de cellules thématiques, fondamentales ou non, qui reviennent avec insistance. Nous trouvons des motifs variables et des motifs invariables — ou, plus exactement, des motifs relativement invariables — qui se disputent la suprématie pour soutenir l'action. Les motifs invariables sont des structures sonores qui maintiennent leur profil initial malgré les transformations de type mélodique, rythmique ou relevant de la sphère des modulations et des permutations dans divers registres. Dans la texture de l'opéra se produisent des enchevêtrements, des interpénétrations et des refontes des motifs variables avec les motifs invariables qui engendrent un plasma sonore multiforme, extrêmement riche, faisant ressortir une organisation pleine de discernement et de fantaisie des structures. Les leitmotive s'infiltrent dans les sphères les plus intimes de la psychologie musicale, réalisant la progression dramatique de l'œuvre. Leur rassemblement et leur pliage dans le flux continu du discours attestent la maîtrise du musicien qui conduit en souverain les plans dramatiques, les disposant architectoniquement en fonction des significations auxquelles est accordée une proéminence.

Ce qui impressionne surtout en ce qui concerne la conception des leitmotive c'est le caractère organique des thèmes ou, plus exactement, le fait que tout est axé sur la cellule génératrice des premières mesures du *Prélude* qui va devenir le leitmotiv du Destin. De ce leitmotiv va se détacher le leitmotiv d'Œdipe, de l'Homme qui, à son tour, va engendrer le leitmotiv de Jocaste, puis celui de Laïos... Il existe près de trente leitmotive dans la partition et ils témoignent tous d'une *structure commune.* Cet aspect est unique en son genre dans la littérature lyrico-dramatique. Nous nous rapportons ici aux seuls leitmotive mélodiques, car il existe aussi des leitmotive harmoniques, ou de timbre. Ainsi, les sonorités de la flûte dans le registre grave définissent toujours (évidemment par un attribut adéquat) le visage du pâtre. Si, à la relation réciproque entre les leitmotive nous ajoutons l'interférence et — pourquoi pas? — l'engendrement du reste de la musique, nous obtenons alors le tableau global de l'interdépendance cyclique. La partition de la tragédie lyrique énescienne est parcourue d'un bout à l'autre par des thèmes déterminés, du point de vue de l'intonation, par des anticipations et des échos de thèmes antérieurs ou postérieurs, ce qui souligne l'énorme travail symphonique de facture cyclique qui se trouve à la base. Partant d'un thème initial, le compositeur réalise des métamorphoses inat-

tendues, parcourant les étapes complexes que ce thème traverse et dévoilant des ramifications insoupçonnées qui se détachent toutes d'une même tige. Faisant appel à des groupes d'intonation aux contours précis, Enescu ne fait rien d'autre que de recourir aux noyaux génératifs dont l'individualité est mise en évidence surtout sur le plan symphonique. Sa manifestation au cours des différents moments de l'action revêt les formes les plus variées et les plus surprenantes.

Dans le pliage des multiples composantes qui interviennent dans l'opéra, dans l'accentuation de la marche conflictuelle, le système des leitmotive joue un rôle de première importance. C'est à ce niveau que vont se dévoiler les processus intérieurs dont dépend la trame dramatique. Dans la conduite de la technique des leitmotive, Enescu doit être considéré comme l'un des créateurs les plus inventifs et les plus profonds, postulant des principes et des enseignements inconnus jusqu'alors, bien qu'on puisse en identifier les prémisses, en tant que germes, dans la musique de ses prédécesseurs et même de ses contemporains.

Les principaux leitmotive qu'on peut appeler les leitmotive cinétiques, ne sont pas présentés brusquement dans leur forme définitive, mais au fur et à mesure, par une cristallisation progressive, à la suite d'une longue chaîne de tâtonnements et d'accumulations. C'est ainsi que les idées majeures, elles non plus, n'acquièrent pas leur contour d'un coup, mais graduellement, comme sans y prendre garde, pour s'élever ensuite, somptueuses, au premier plan, éliminant, reléguant dans l'ombre ou diminuant les éléments thématiques employés jusqu'alors.

Dans la dramaturgie musicale, Enescu confère aux leitmotive la tâche de soutenir les oscillations de tension, de faire surgir et d'amplifier les effets, de marquer les étapes de l'action et de donner la cambrure voulue aux paramètres architectoniques. Leur reprise est toujours conditionnée, soit par une association indirecte, soit par une référence directe à l'idée, au personnage, aux situations qu'ils représentent. Ceci nous fait comprendre que la texture très dense des leitmotive permet d'offrir au spectateur une véritable pluralité de significations, chacune remplissant un rôle rigoureusement pesé par le compositeur.

Il serait erroné d'en déduire que la partition énescienne se contente d'exposer les idées musicales constantes, comme cela se passe chez un grand nombre de créateurs d'opéras. Il convient de souligner le fait que ces idées forment l'objet d'une élaboration intense. Le symphonisme énescien est soutenu et scellé par des effigies de motifs, dont l'importance est substantielle et recouvre toutes les surfaces, créant cette phylogénie qui assure l'unité intrinsèque des détails, soudés par une conception suprême totalisatrice. Incontestablement, c'est là la voie la plus difficile pour imprimer une densité idéatique au plan du discours et à l'expression musicale, car elle préfigure le même thème d'une manière capable de conférer aux mêmes reliefs une grande variété de nuances et de réflexes.

La musique d'*Œdipe* se fait remarquer par la densité de l'expression et par la force du dramatisme. À cela viennent contribuer plusieurs éléments

stylistiques, à commencer par la structure modale, complexe et déduite d'une heureuse synthèse des conquêtes contemporaines, s'alliant à des formations sonores d'origine folklorique. Par ailleurs, Enescu traite la voix humaine d'une manière très diverse, ne se contentant pas des procédés du bel canto. La dialectique des états d'âme, les aspirations et les déceptions des héros sont suggérées par une large gamme de procédés vocaux qui permettent de reproduire une série d'effets sonores tels que: le halètement, l'enrouement, le sifflement, le cri, le hurlement, le parler violent, affligé ou horrifié, le langage déclamatoire, la récitation et ainsi de suite. Pour une transposition plus nuancée de certains états d'âme, le compositeur utilise, dans certains passages — mi-chantés, mi-récités — le quart et le trois quart de ton, ce qui produit un effet dramatique spécial. Par ces modalités, Enescu a cherché à conférer à la voix un élément plastique, à découvrir les formes naturelles d'expression vocale. Il ne faut pas en déduire que la musique d'Enescu soit chargée de sonorités recherchées ou qu'il abuse de l'emploi des procédés cités. Le compositeur roumain se maintient dans la grande voie de la musique de large respiration mélodique, aux thèmes prégnants, parfois aisés à retenir, cherchant à créer des flots sur le plan de l'expression, des moments de substance généreuse, où l'orchestre marque des sens profonds, d'envolée. Citons quelques pages admirables, de grande élévation et d'une débordante expressivité: le monologue d'Œdipe du second acte, le tableau de la ville de Corinthe, la scène du Sphinx et celle du couronnement, le lamento des Thébains, les confrontations du troisième acte qui mènent à la découverte du meurtrier de Laïos, le finale du IIIe acte, les rituels du Prologue, le chœur des Athéniens du IVe acte, la scène de la disculpation d'Œdipe et celle de la séparation d'Antigone.

Des fonctions multiples sont confiées à l'orchestre pour souder l'ensemble, pour soutenir le déroulement de l'action, pour créer l'ambiance dramatique. La partition comprend aussi des pages purement orchestrales, dans le genre de musique à programme, où un rôle important est dévolu à l'orchestre dans la définition des caractéristiques musicales par le dispositif instrumental, la polyphonie des timbres et celle de leurs couleurs distribuées avec raffinement sur toute la surface du dispositif sonore.

George Enescu a conçu l'architecture de sa tragédie lyrique comme celle d'une symphonie, chaque acte représentant un des mouvements. Étant donné le caractère thématique polyarticulé de l'opéra, la structure de chaque acte en apparaît complexe, mais le compositeur réalise aussi des formes telles que la fantaisie, la sonate, le lied, des variations, un rondo bithématique. Ces formes sont dominées par le travail des variations, procédant des deux leitmotive prépondérants, celui du destin et celui d'Œdipe. La technique des variations est favorisée, voire même exigée par l'action, elle-même à caractère de variation, car l'idée de la confrontation nous fait rapporter les caractères et les situations à l'élément initial, fondamental, celui de la prédiction.

Par ailleurs, étant donné la confrontation permanente des plans de conscience, objectifs et subjectifs, extérieurs et intérieurs, le plasma sympho-

nique a la possibilité de déployer une multitude d'associations, de renvois, de soulignements. On y rencontre une série d'attributs qui soutiennent l'unité et la symétrie de la partition. Ainsi, les actes situés aux pôles extrêmes sont dominés par une musique sereine, lumineuse, tandis que les IIe et IIIe actes — les actes intérieurs — offrent des pages d'un dramatisme intense. L'équilibre provient également de la distribution des numéros musicaux: les airs, les monologues, les ariosos, les chœurs sont placés dans les actes extrêmes, tandis que dans les autres actes, on ne décèle de telles formes qu'avec difficulté, la trame symphonique y supprimant les barrières conventionnelles des structures fermées.

★

«J'ai souvent pensé que, réussie ou non, toute existence a son aventure, son drame secret. Mon ressort à moi, mon drame et mon aventure tiennent aux trois syllabes, que Sophocle a rendu fameuses: OE-DI-PE . . .» [4]. Ces mots servent d'argument pour l'importance accordée à son opus 23 par le compositeur. En effet, *Œdipe* reflète au plus haut degré la conception d'Enescu sur l'art et la vie, avère fidèlement la philosophie humaniste de son créateur, incarne le style de maturité du compositeur, tout en marquant une étape nouvelle dans l'histoire de la musique roumaine et en ouvrant de nouveaux horizons à la création d'opéras.

Enescu a greffé l'ensemble de sa création sur quelques thèmes fondamentaux ou sphères thématiques préférées. Les plus importants sont l'évocation des images lumineuses de l'enfance, de la beauté du paysage roumain, l'idée de l'éternelle confrontation de l'homme avec les forces adverses du destin. Grâce à eux, on peut établir des relations de filiation entre les partitions énesciennes les plus représentatives.

La relation entre *Œdipe* et le reste des œuvres énesciennes s'édifie sur des similitudes thématiques dans les variations, ce qui crée la possibilité d'identifier des cycles de pièces musicales qui s'apparentent. Cet aspect est renforcé par les confluences des thèmes musicaux qui s'établissent entre les nombreuses partitions, notamment entre celles qui forment un cycle — comme c'est le cas pour le combat Homme-Destin, auquel se rattachent, outre l'opéra proprement dit, aussi la *IIIe Symphonie* et le poème symphonique *Vox Maris*.

Si nous examinons minutieusement la création de George Enescu, après une plus longue période de familiarisation, nous voyons apparaître les associations des emblèmes musicaux des partitions différentes comme genre, écrites à des intervalles rapprochés aussi bien qu'à de grandes distances de temps. De telles «idées musicales», organisées suivant le principe de la fantaisie improvisatrice, offrent un vaste champ à l'affirmation de la personnalité créatrice. Par suite de la non-répétition de l'image musicale, ainsi que de la diversité de présentation des noyaux communs, il se produit une véritable file thématique qui encercle l'ensemble de la création, lui conférant

[4] B. Gavoty, *op. cit.*, p. 129

une admirable unité dans la diversité. Il est assez rare de rencontrer une telle méthode de composition dans le paysage de l'histoire de la musique contemporaine. Situé au centre de cette création, *CEdipe* polarise autour de lui tout ce qu'il y a de plus caractéristique dans la musique énescienne. Sous cet aspect, cet opéra apparaît comme un corollaire, un produit synthétisateur, qui peut et doit être considéré comme un étalon du style énescien.

CEdipe a connu une vie scénique inconséquente, mais, chaque fois que sa musique a résonné sur les divers méridiens, elle a enregistré un succès incontestable. Ce qui est également certain, c'est que l'affirmation de ce chef-d'œuvre se trouve en pleine offensive. Depuis toujours les valeurs, notamment celles d'un caractère spécifique plus original, ont eu du mal à s'imposer. À cause de l'intensité dramatique, de la tension fortement intériorisée et de l'expression musicale absolument neuve de cet opéra son introduction dans les répertoires des différents théâtres n'a pas été en rapport avec sa valeur intrinsèque. Bach, apprécié par ses contemporains, a été lui aussi relégué ensuite dans l'oubli par la postérité pour n'être redécouvert et compris que plus d'un siècle plus tard. À Paris, Tannhäuser a subi un échec, pour être par la suite idolâtré . . . Il est hors de doute qu'*CEdipe* enregistrera une courbe similaire, car cet opéra possède des attributs d'une ample force artistique, qui émeuvent et encouragent la méditation.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Permanences et évolutions

Depuis la dernière décennie du siècle passé et jusqu'au début de la deuxième moitié du XXe siècle, George Enescu fut constamment présent parmi les hautes consciences artistiques de son époque. Ses premiers essais de création, sous l'influence du milieu musical autrichien d'abord, français ensuite, le situent parmi les adeptes du romantisme. Cependant, depuis lors déjà se faisaient jour les indiscutables signes d'une personnalité originale qui devait s'affranchir de la tutelle, inhérente à tout début, de ses maîtres. Avec les ouvrages écrits vers 1900 — *la Deuxième Sonate pour piano et violon Op. 6* et *le Quatuor à cordes Op. 7* — ces signes de la personnalité énescienne deviennent particulièrement manifestes. Le long des décennies suivantes, la création énescienne s'engage dans la voie d'une longue et continuelle évolution.

Embrassant une large période, une création musicale comme celle de George Enescu se laisse malaisément ranger dans les catégories stylistiques habituelles, d'autant plus que cette période a connu les transformations les plus spectaculaires et peut-être les plus profondes, de toute l'histoire

de la musique. La création énescienne s'est déployée justement sur une soixantaine d'années de grandes mutations stylistiques; elle s'est tenue en dehors des modes (comme ignorant les attractions éphémères), elle n'a reflété que partiellement la tendance (tellement fébrile à l'époque) vers un renouveau radical des moyens, mais a évolué sans trêve, s'amplifiant et s'enrichissant, créant et développant des éléments propres, caractéristiques. Avec les chefs-d'œuvre des années de maturité — la tragédie lyrique *Œdipe* et *la Troisième Sonate pour piano et violon « dans le caractère populaire roumain »* — cette évolution atteignit un moment d'apogée, de puissante affirmation de la personnalité énescienne, pour continuer ensuite, par le développement de nouveaux aspects de la création. Le dernier stade de cette longue évolution est représenté par la *Symphonie de chambre* (1954—55), œuvre qui réaffirme avec vigueur la pensée distincte du compositeur dans son temps. En dépit cependant de cette évolution ininterrompue, la création énescienne est demeurée, dans ses lignes fondamentales, fidèle à un credo artistique et à une position esthétique précisés dès le début.

Toute l'évolution de la création de George Enescu reflète la tendance vers l'équilibre, tendance visible à tout moment, quel que soit l'angle qu'adopterait celui qui entreprend d'étudier l'œuvre du compositeur. Sur le plan du langage mélodique, aux implications directes dans la pensée harmonique et polyphonique, Enescu a réalisé des synthèses personnelles de l'univers modal et tonal (dans ses œuvres de jeunesse) ou post-tonal (dans ses œuvres plus tardives). Le modalisme des œuvres énesciennes diffère structurellement de celui de ses contemporains, représentants de l'impressionnisme ou adeptes des écoles nationales modernes, qui se sont plus résolument distancés de la musique du siècle passé. Dans le cas d'Enescu, compositeur entièrement formé dès la fin du XIXe siècle, l'attachement au romantisme signifia la garantie d'un développement naturel, d'une continuité dans l'évolution des éléments du langage musical. Partant de ce qui était le plus avancé dans l'art du siècle passé, Enescu s'est pleinement défini comme un contemporain vers 1900, inscrivant son nom parmi ceux des compositeurs les plus importants du début de notre siècle.

Jugeant sa propre position stylistique, en rapport étroit avec les sources de son art, avec les influences reçues aux années de sa jeunesse, Enescu écrivait plus tard: « ... Je devins profondément imbu de Wagner et de Brahms, et il me semble qu'aujourd'hui encore mes œuvres témoignent en quelque sorte de leur influence combinée ... Il y a longtemps déjà que j'ai cessé d'imiter Brahms, mais, tandis que le langage musical dans lequel j'ai peut-être trouvé mon expression la plus authentique est très ostensiblement celui de mes contemporains, il n'en diffère pas moins actuellement radicalement, portant, j'espère, l'empreinte profonde du passé dont il est né et donc dépourvu de tout accent de répudiation »[1]. Dans une autre déclaration, tout aussi

[1] *Le programme de salle de l'Orchestre symphonique de Chicago*, la saison 1931—1932, dans *George Enescu. Antologie* («George Enescu. Anthologie»), Éditions de l'Union des Compositeurs, 1964, pp. 46—47.

significative, le compositeur précisait: « Romantique et classique d'instinct, je me suis évertué à combiner, dans tous mes ouvrages, une forme d'équilibre qui ait sa ligne intérieure bien définie »[2].

Souvent réticent quant aux problèmes de la création, se rapportant très rarement et d'une manière plutôt générale aux éléments de technique et de langage, George Enescu révèle dans ces déclarations plusieurs traits essentiels de son art. La double appartenance (« d'instinct ») au classicisme et au romantisme marque toute sa création. La tendance à la simplicité, à la clarté, au déroulement logique et à l'unité organique des éléments désignent un tempérament classique: l'équilibre, l'élégance sobre, la noble discrétion sont spécifiques pour les pages musicales de n'importe quelle période de sa création. L'accent ostentatoire, les duretés, les excès de tous genre n'y trouvent pas leur place. L'expression plus intense et les contrastes très puissants sont des traits romantiques présents surtout dans ses ouvrages de jeunesse. Peu à peu la musique énescienne parvient à une manière caractéristique d'estomper les contrastes, cependant que l'intensification de l'expression est réalisée par une intériorisation particulière. Le lyrisme demeure un trait romantique permanent avec cet inimitable ton confessif de la musique énescienne et son atmosphère proche de la rêverie. Et c'est peut-être toujours au penchant romantique que le compositeur doit son désir avoué de « liberté et de malléabilité de l'expression » qui se traduit par la continuelle variation des éléments du langage. Sur le plan mélodique et harmonique-polyphonique, cette variation signifie la transformation ininterrompue de certaines idées génératrices (conformément au principe cyclique développé par les compositeurs romantiques de Berlioz à Franck, ou au leitmotiv wagnérien), de même que l'instabilité tonale due à la chromatisation du discours musical et aux fréquentes modulations.

Définissant sa position dans la création musicale du temps, Enescu insiste sur l'idée du lien avec la tradition — si importante pour lui —, bien que son langage musical soit « en apparence le même que celui de ses contemporains ». Cette invocation de la tradition ne découle pas d'un conservatisme relatif mais, au contraire, du désir d'assurer le succès des préoccupations novatrices: «... le seul progrès qui puisse profondément influencer l'avenir est celui qui croît de la substance du passé et non pas celui qui est artificiellement greffé sur ce passé. »[3] Dans une *Autoanalyse* écrite vers la fin de sa vie, Arnold Schönberg affirme à peu près la même idée: «... aucune technique nouvelle en art ne peut être créée qui n'ait trouvé ses racines dans le passé. »[4] Dans le cas de Schönberg non plus il ne saurait donc être question de cet « accent de répudiation » du passé auquel se réfère Enescu, mais de la même distanciation naturelle par rapport aux influences initiales. Or, ces

[2] Miron Grindea, *Un ceas cu George Enescu* («Une heure avec George Enescu»), *Între artă şi politică* («Entre art et politique»), *Geneza operei Œdip* («La genèse de l'opéra Oedipe»), *Tînăra şcoală românească* («La jeune école roumaine»), in «*Dimineaţa*», du 19 octobre 1936.

[3] *Le programme de salle...*, *cit.*, p. 34

[4] Arnold Schönberg, *Le Style et l'Idée*, Ed. Buchet / Chastel, Paris, 1977, p. 61.

influences ont été manifestement les mêmes que chez Enescu: d'une part, l'influence wagnérienne, dans *Verklärte Nacht* ou *Gurrelieder*, menant à la tendance vers le total chromatique et, plus tard, vers la méthode de l'organisation sérielle, comme dernière conséquence de l'exacerbation du chromatisme, dans *Tristan et Yseut*; d'autre part, l'influence de Brahms, Schönberg demeurant, tout comme Enescu, son fidèle admirateur; il a maintes fois répété s'être formé du point de vue musical dans l'ambiance brahmsienne, avoir vécu dans sa jeunesse à l'ombre de ce dernier, avoir pareillement adoré deux divinités, Brahms et Wagner, et avoir profité en égale mesure de l'exemple des deux grands compositeurs, dont les positions avaient été considérées jadis comme antagoniques: « Les plus grands musiciens de l'époque, Mahler, Strauss, Reger et bien d'autres avaient grandi sous l'influence des deux maîtres et avaient hérité toute la spiritualité, la sensibilité, la perfection stylistique et technique de l'époque précédente. Ce qui avait été dans le passé un objet de dispute s'était réduit avec le temps à une dissemblance entre deux personnalités, entre deux styles d'expression. »[5]

Il est donc possible de constater, non seulement chez Enescu, mais chez Schönberg aussi, que, quelque grand que soit l'éloignement des influences initiales, quelque spectaculaire la transformation des moyens techniques, dans le substrat de la nouvelle musique on retrouvera les liens intimes (discrets, peut-être, mais d'autant plus profonds) avec l'univers artistique lui ayant jadis servi de point de départ. L'influence de cet univers artistique demeure dans de nombreux cas déterminante, avec des conséquences beaucoup plus durables que toute influence ultérieure. Enescu, souvent considéré comme appartenant aux orientations de la musique française, protestait: « Je ne suis pas un disciple de l'École française, je suis imprégné par l'art wagnérien. Depuis l'âge de sept ans je vis par Wagner et rien que par lui. »[6] Et plus tard, dans ses mémoires, il reprenait cette idée: « Certains chromatismes wagnériens font partie — depuis mon jeune âge — de mon système nerveux et vasculaire. »[7]

Cette profession de foi, sincère, lucide, devient particulièrement précieuse pour la compréhension de certains aspects caractéristiques du style énescien, et cela d'autant plus que les références concrètes du compositeur aux problèmes du langage musical sont très rares. Il aurait été intéressant de connaître, par exemple, l'opinion d'Enescu sur le problème du rapport entre les systèmes tonal-modal-atonal. Il est probable que sa réponse eût exprimé la confiance dans la réalisation de synthèses possibles et la réserve à l'égard des systèmes clos, exclusifs. Une telle réponse est fournie par l'œuvre énescienne elle-même qui prouve la compatibilité de certains éléments relevant d'orientations considérées ordinairement comme divergentes.

---

[5] *Ibid.*, p. 306

[6] *Interview*, in «*Vestul*», Timişoara, 1937, in *George Enescu. Antologie, cit.*, p. 47

[7] Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, apud *George Enescu. Antologie cit.*, p. 48

Il est vraisemblable qu'Enescu n'ait pas ressenti la crise du système tonal avec la même acuité que la plupart de ses contemporains. Et cela non pas pour avoir embrassé l'académisme. Tout au contraire. Il sut dès sa jeunesse (grâce à des synthèses successives: Brahms-Wagner, musique allemande-musique française, Occident-Orient) se créer une image plus complète des ressources mélodiques et harmoniques-polyphoniques de la tonalité élargie, parvenant à agir avec désinvolture dans cet espace sonore. L'introduction des éléments modaux, épisodiques au début, avec une fonction plutôt expressive, devait contribuer à un élargissement incessant du cadre tonal. Les éléments modaux parviendront à la fin à compenser la faiblesse des relations tonales, renforçant la logique et la cohérence du discours musical.

Le compositeur n'exprime cependant aucune opinion sur le modalisme. Dans la mesure où toutefois il le fait, comme dans le cas de l'opéra *Œdipe*, il se révèle hostile à l'emploi délibéré des éléments archaïques, au pastiche d'époque, à la reconstitution historique. Se fiant surtout à sa grande intuition, Enescu a créé l'un des sommets du modalisme contemporain. Il a, de même, visé l'authenticité nationale par une création relevant de l'« atmosphère roumaine» ou de l'«*esprit* roumain » sans user du folklore proprement dit. Manifestant plus d'une fois son admiration pour le chant populaire — qu'il considérait « une véritable œuvre d'art », parfaite en soi —, il n'a jamais été tenté de reprendre la citation, comme il l'avait fait à vingt ans dans les deux *Rhapsodies roumaines*. Après ces brillantes réussites artistiques, uniques dans leur genre (qui avaient couronné les efforts de longue date de l'école nationale roumaine du siècle passé, Enescu ne s'est plus jamais proposé la mise en valeur proprement dite du chant populaire — de certaines mélodies reproduites en tant que telles et intégrées dans des formes rhapsodiques —, mais la valorisation à un degré supérieur de certains éléments *déduits* du folklore. L'idée l'a constamment préoccupé tout au long du premier quart de ce siècle et il est parvenu à des résultats remarquables (la *Première Suite pour orchestre*, le *Dixtuor pour instruments à vent*, la *Troisième Symphonie*, la *Première Sonate pour piano*, etc.). L'apogée de cette orientation devait être la *Troisième Sonate pour piano et violon*: « Avant d'écrire ma Sonate, dans le caractère populaire roumain (tous les thèmes sont de moi), j'ai attendu qu'en moi se fasse la fusion du mode folklorique roumain, essentiellement rhapsodique, avec ma nature de symphoniste-inné. Il a fallu une longue période d'assimilation organique, avant d'en arriver à concilier, aussi harmonieusement qu'il était en mon pouvoir, ces deux genres en apparence incompatibles. »[8]

Cet aveu révélateur fait par Enescu à Marc Pincherle témoigne de ce que la réalisation d'une synthèse tellement difficile avait impliqué un long effort, mais n'apporte aucune précision supplémentaire. L'« assimilation organique » signifie, en fait, l'identification du compositeur avec l'esprit *parlando rubato* de la musique roumaine, ce qui eut d'importantes conséquences sur sa création, à savoir la prépondérence de l'élément mélodique, la liberté et la diversité du rythme, l'écriture hétérophonique ainsi que le

[8] *Lettre à Marc Pincherle*, 1935, in *George Enescu. Antologie*, *cit.*, p. 49

caractère de quasi-improvisation du déroulement musical et, du point de vue du matériel sonore, la grande diversité des modes diatoniques et chromatiques. Cette diversité de modes s'étend dans la *Troisième Sonate « dans le caractère populaire roumain »* depuis les formations oligocordes — échelles défectives à caractère d'archétype — jusqu'à des structures modales complexes qui épuisent les sons du système tempéré, pour passer même au-delà et entrer dans l'univers de la microtonie. Enescu n'a pas prélevé ces éléments en tant que tels du folklore. Non seulement les thèmes sont d'invention propre, mais, en bonne partie, les modes auxquels ils appartiennent ou, en tout cas, les procédés de manipulation modale. Il a, de la sorte, mis en pratique ce qu'il devait considérer, dans une interview ultérieure, comme l'attitude fondamentale d'un créateur à l'égard de l'art national: « Le compositeur roumain pourra créer, parallèlement à la musique populaire, mais avec d'autres moyens, strictement personnels, des ouvrages de valeur, pareillement caracterisés. »[9]

Le modalisme énescien représente, en effet, un élément définitoire de son style et il constitue une solution absolument personnelle des problèmes de langage musical. L'importance de ce modalisme a une portée beaucoup plus grande que le fait d'assurer la réussite de certaines pages d'authenticité nationale, car Enescu fournit une contribution originale à la musique universelle de la première moitié du XXe siècle. Son modalisme diffère de celui d'autres compositeurs de l'époque, par toute une série d'aspects caractéristiques, mais il établit, en même temps, des points de contact avec les diverses orientations novatrices de la musique contemporaine.

À l'encontre de Béla Bartók qui s'approcha du folklore venant du dehors, par une étude systématique, par un gigantesque travail scientifique, pour aboutir ensuite, sur le plan de la composition aussi, à une généralisation des éléments les plus intéressants et définitoires, Enescu eut dès le début l'intuition de l'éthos modal. À 18 ans il écrivait la *Deuxième Sonate pour piano et violon Op. 6* et, une année plus tard, l'*Octuor à cordes Op. 7*, les premiers ouvrages dans lesquels on sent une évolution rapide vers la définition de sa propre personnalité, comme il devait l'avouer dans ses mémoires, ces ouvrages offrant, en effet, des aspects révélateurs quant au modalisme énescien. « C'est ainsi que, dès 1899, Enescu a l'intuition, beaucoup avant Messiaen, et même avant Bartók, de la possibilité de construire des modes renfermant des potentialités expressives inédites en partant de l'interprétation créatrice de certaines intonations populaires caractéristiques »[10], constatait à juste titre Ştefan Niculescu, attirant l'attention sur la formule modale typiquement énescienne, reposant sur l'oscillation de la tierce.

---

[9] Aurel D. Broşteanu, *De vorbă cu George Enescu despre muzica românească* (« Conversation avec George Enescu sur la musique roumaine »), « *Propăşirea* », Ploieşti, n°75 du 17 décembre 1928

[10] Ştefan Niculescu, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu* (« Aspects du folklore dans l'œuvre de George Enescu »), dans «*Studii şi cercetări de istoria artei*», VIII, n° 2 / 1961, pp. 422—423

Sans se constituer en un système clos, le modalisme énescien présente cohérence et unité, une grande diversité de moyens, mais également toute une série de traits propres reconnaissables, ce qui lui confère une position à part dans le paysage musical du temps. La principale caractéristique du compositeur semble être son refus d'opposer le modalisme aux conceptions tonales ou post-tonales. Chez Enescu le modalisme est intégré à une pensée tonale allant jusqu'à la réforme structurelle, tout comme, par la suite, il reste ouvert aux innovations, permettant l'évolution du langage musical dans une direction parallèle à celle d'autres novateurs.

Les principaux traits stylistiques énesciens tirent donc leur origine des éléments modaux provenant du folklore (de préférence des chants appartenant au système rythmique *parlando rubato*, tellement différent du système divisionnaire de la musique occidentale), des éléments tonals appartenant au stade final atteint par l'évolution de la pensée classique-romantique (caractérisés par un chromatisme intensif, par des modulations fréquentes, l'équivoque tonal, l'enharmonie), ainsi que du principe cyclique utilisé par le compositeur et visant, outre l'unité de l'architectonique musicale, l'unité structurelle de tout le matériel sonore de l'ouvrage; la saturation du tissu musical avec des éléments thématiques (semblable en quelque sorte à l'ultra-thématisme de Schönberg) est en même temps accompagné par l'incessante transformation de ces éléments par des modifications des rapports intervalliques.

Il est à remarquer que les trois sources principales du modalisme de George Enescu présentent un trait dominant commun, à savoir l'idée d'évolution, de variation constante. Dans son ensemble, d'ailleurs, l'art énescien est caractérisé par une extrême mobilité, par une manière d'éviter les stagnations, les formules figées et les répétitions identiques. Par tempérament, Enescu n'a pas été un appolinien. Bernard Gavoty, qui l'a si bien connu, en trace un portrait où l'accent est mis sur la sensibilité aiguë de l'artiste, constamment inquiet, en proie aux grands tourments spirituels: « Je l'ai connu ardent, prompt à s'émouvoir, à s'inquiéter, toujours sur le qui-vive, en proie à une sorte de chair de poule morale, qu'il a gardée jusque dans ses derniers jours. J'ai eu avec lui des conversations magnifiques, mais jamais d'apaisantes. Le repos n'était pas dans la nature d'Enesco — cette nature faite pour le combat. Il était de la race des héros tragiques. Le jour où il s'est mesuré avec *Œdipe*, c'est son propre visage qui lui servit de modèle ».[11] La musique énescienne exprime souvent l'aspiration au calme, à l'apaisement et à la sérénité; mais ceux-ci ne s'acquièrent — comme dans le final de la *Troisième Symphonie* et dans le dernier acte d'*Œdipe* — qu'au bout de combats dramatiques, de longues souffrances, de la lutte avec le destin hostile.

[11] Bernard Gavoty, *Hommage à Georges Enesco: Les deux Œdipe*, dans « *Le journal musical français* », Paris, le 2 juin 1955.

Dans la création de maturité, celle des années qui suivirent la première guerre mondiale, le style d'Enescu est celui d'une individualité distincte, d'un créateur indépendant qui n'appartient à aucun des différents courants de l'époque. Le langage du compositeur et sa pensée musicale tout entière diffèrent de manière fondamentale de ceux de ses contemporains, même lorsqu'on peut y relever certaines similitudes. Il n'a presque aucune contingence avec le néo-classicisme qui, vers les années 20, alors qu'Enescu avait cristallisé son style de maturité, devenait en quelque sorte une orientation dominante. Le même écart sépare Enescu du groupe « des Six ». Malgré toute la sympathie personnelle qu'il avait pour des musiciens tels que Darius Milhaud ou Arthur Honegger, le compositeur roumain demeure étranger à leur modalisme distonique, excessivement simplifié et recompliqué ensuite assez arbitrairement par d'agressives superpositions polytonales. L'influence de Debussy non plus — bien que parfois présente dans les ouvrages de jeunesse d'Enescu — ne représente guère un facteur important dans la constitution de son langage.

Parvenu à la plénitude de son style de maturité au début de la troisième décennie — au moment où Béla Bartók aussi, après avoir réalisé une vaste synthèse, s'orientait vers un courageux renouveau de son langage, et Arnold Schönberg mettait au point et commençait à appliquer les principes de la technique sérielle, ayant à ses côtés Alban Berg et Anton Webern, — George Enescu, se tenant en dehors de certaines influences proprement dites et même en dehors des contacts directs avec d'autres grands musiciens à l'exception de Bartók, se situait dans une sphère de préoccupations similaires avec des solutions personnelles comparables à celles des autres créateurs. Les positions rapprochées de ces musiciens, tous s'opposant aux orientations qui ont dominé l'art européen au début de l'entre-deux-guerres (néo-classicisme, musique de divertissement, *Gebrauchsmusik*, etc), nous sont révélées aujourd'hui avec clarté. C'est de la direction qui fut la leur que sont issues les œuvres les plus importantes, celles qui non seulement ont résisté au temps, mais qui, en fait, n'ont joui d'une véritable appréciation que de nombreuses années après leur création. Et c'est de cette même direction que sont venues les suggestions techniques les plus novatrices aux conséquences les plus fertiles pour la musique du siècle.

La position indépendante qu'Enescu a constamment assumée, se refusant à rallier toute école ou orientation artistique, l'a tenu à l'écart de toute velléité en matière de découverte de procédés techniques. Il aurait pu, par exemple, revendiquer la priorité de l'emploi de la microtonie dans la musique vocale, attirant l'attention sur son innovation et exploitant plus intensément le nouveau procédé tant dans son *Œdipe* que dans ses œuvres ultérieures. Enescu montrait cependant, sans aucun orgueil, que dans l'opéra, il avait anticipé certaines conquêtes de la musique contemporaine, comme, par exemple, le quart de ton, pour en obtenir des effets spéciaux. Dans l'écriture pour violon de la *Troisième Sonate*, le compositeur introduisit aussi des éléments

microtonals. À l'encontre d'autres compositeurs, qui ont poursuivi le but ambitieux de créer de nouveaux systèmes sonores, tout en conservant cependant une syntaxe traditionnelle de type néoclassique (d'où le caractère unilatéral de leur invention), Enescu a donné un emploi plus limité aux quarts de ton, les intégrant dans son modalisme chromatique et obtenant par cela des résultats artistiques supérieurs.

Dans la création énescienne de maturité, chaque ouvrage se remarque, en fait, par une série de traits propres, qui composent une sorte d'éthos modal à part. Cela est visible aussi bien dans les éléments modaux prédominants que dans les caractéristiques de l'invention mélodique. Le thématisme et l'organisation modale deviennent souvent inséparables, les idées mélodiques créant l'impression de n'être pas incluses dans des modes préétablis, mais de générer de pair avec leur déroulement différentes structures modales. L'évolution des thèmes, leurs transformations reposant sur des extensions ou contractions d'intervalles entraînent également la transformation de leur caractéristique modale. On aboutit, de la sorte, parfois à l'apparition d'échelles moins ordinaires dans la musique du temps et qui anticipent le modalisme de Messiaen ou de Jolivet, ou à l'apparition de structures caractéristiques pour l'atonalisme aussi. Les transformations revêtent l'aspect de chromatisations successives et de diatonisations, tant sur le plan de la macrostructure (ainsi se font jour les différentes sections d'un ouvrage) que sur celui du détail. Aux oppositions nettes sont préférés les passages doux, réalisés avec un grand savoir des gradations. L'infiltration des traits diatoniques ou chromatiques est obtenue avec subtilité, parvenant fréquemment à leur équilibration au cadre de structures denses avec un potentiel diatonique-chromatique égal. Finalement, le processus de transformation tout entier des éléments modaux d'un ouvrage — processus qui se déroule en rapport étroit avec la dramaturgie musicale de la composition respective — tend à la réalisation de synthèses à même de rétablir l'équilibre sur un plan supérieur.

Les chefs-d'œuvre écrits par le compositeur dans les dernières trente années de sa vie, à commencer par la *Première Sonate pour piano* et jusqu'à la *Symphonie de chambre*, et en passant par la *Suite « Sătească » (Villageoise) pour orchestre* et par les *Impressions d'enfance* pour violon et piano tout comme par les sommets de sa musique de chambre — le *Quintette à piano*, le *Deuxième Quartette à piano* et le *Deuxième Quartette à cordes* —, chacun apportant un climat musical à part, s'intègrent dans le paysage stylistique énescien. Pour tous ceux qui ont eu la joie de déchiffrer les secrets de ce style, de pénétrer jusqu'au noyau plein de substance de la création énescienne, l'œuvre du grand compositeur roumain est devenue l'une des réalisations artistiques les plus importantes de la musique de notre siècle.

ADRIAN RAȚIU

Structures folkloriques dans la musique d'Enescu

> Le paysan roumain porte la musique en lui. Dans la solitude des montagnes et des champs elle est sa compagne, elle calme les terreurs qui l'assaillent, l'aide à exhaler son « dor », cette nostalgie inexprimable qui lui dévore l'âme.
>
> Issue des souffrances du peuple roumain traqué par les envahisseurs, sa musique est douloureuse et noble, même dans les rythmes bondissants des danses rapides. Telle quelle, cette musique est l'un des trésors dont la Roumanie peut être fière.
>
> GEORGE ENESCU
> (« *La Revue Musicale* » — 1931)

L'œuvre de George Enescu a été identifiée dès la vie du compositeur comme l'expression d'un éthos national bien déterminé. Si les deux *Rhapsodies roumaines* sont le reflet direct de cette apparence, la solution rhapsodique n'est cependant pas et de loin la seule par laquelle elle s'exprime ; Enescu constatait lui-même, avec une certaine stupéfaction, peut-être, mais aussi avec une joie non déguisée que « les Français ont trouvé la note nationale dans mes compositions, même dans mes œuvres symphoniques auxquelles je n'ai pas cherché à donner la couleur roumaine » [1]. L'intégration stylistique du melos roumain dans la pensée créatrice de George Enescu a connu une démarche compliquée, aux états affectifs variés, contradictoires en apparence, coexistant pendant de longues périodes de son activité.

Le chemin qu'Enescu a parcouru est l'un des trajets les plus passionnants que puisse connaître l'art d'un compositeur. Dans George Enescu se sont rencontrés, se sont affrontés et ont dû composer deux systèmes sonores distincts. Les premières impressions sonores de l'enfant né au village de Liveni-Vîrnav, dans le nord de la Roumanie, ont été les chansons de sa nourrice et le violon du ménétrier du village, qu'il se mit à imiter dès l'âge de 4 ans, en jouant au violon, — de mémoire, bien sûr — les mélodies du terroir: ce sont les premiers signes de qualités hors du commun. Suit l'audition bien connue de l'enfant prodige par le professeur Edouard Caudella de Iaşi et le commencement des pérégrinations: Vienne, Paris . . .

À Vienne, le petit Roumain est « projeté » dans une ambiance qui représentait des siècles de culture musicale professionnelle. Vienne, centre et foyer d'une énorme concentration artistique, vivait une glorieuse «fin de siècle ». En classe de violon Enescu est l'élève du professeur Joseph Hellmesberger-jeune, fils du directeur du conservatoire et petit-fils d'un musicien

[1] Interview accordée à la revue « *Muzica* » — n° 5—6/1921.

contemporain de Beethoven. « Pour moi, alors, Beethoven n'était pas du tout ce qu'il est pour les jeunes gens d'aujourd'hui — un grand homme qui se perd dans la nuit des temps — mais un artiste vivant encore dans le souvenir des vieillards... Brahms n'était pas une ombre, mais une réalité de chair et d'os... Dès cette époque, j'aimais passionnément la musique de Brahms... On me demande parfois, avec un sourire amusé, si j'aime encore Wagner: je réponds que je l'aime *toujours*. Aimer est une chose grave et définitive. Dès ma dixième année, certains chromatismes wagnériens faisaient partie de mon système vasculaire — les renier équivaudrait à me couper une jambe ou un bras. » [2]

Il est incontestable que le fondement de la pensée dans l'acte de composition chez Enescu a cristallisé pendant ces années-là et spécialement sous l'action assouplissante des deux rameaux du romantisme tardif qui allaient trouver dans l'art du compositeur roumain un apaisement tout à fait inattendu. Car la plupart des œuvres de sa première jeunesse portent l'empreinte très puissante de la personnalité de Brahms, cependant que paraissent en même temps le *Poème roumain* (1897) et les deux *Rhapsodies roumaines* (1901).

Pendant toute sa vie il sera à la recherche — non pas doctrinaire mais effectuée dans le creuset intime de l'art de la composition — d'une synthèse entre la voix profonde de la terre natale et l'immense richesse d'expression qui lui offrait la culture musicale de l'Europe. En ce sens, l'œuvre d'Enescu nous apparaît comme un apport significatif et important à l'élargissement du concept de création musicale nationale et joue un rôle analogue à ceux qui eurent celles de Manuel de Falla, Igor Stravinsky (de la « période russe »), Maurice Ravel (celui des *Chansons madécasses* ou des *Mélodies grecques*, etc.), Leos Janacec, Béla Bartók, Heitor Villa-Lobos, Carlos Chavez... Il s'agit au fond d'un élargissement d'horizon, amorcé déjà au milieu du XIXe siècle, mais dans une perspective esthétique propre à la musique romantique, que des compositeurs appartenant à notre siècle ont parachevé en redécouvrant le chant populaire, pour aboutir à la maîtrise d'une authenticité nationale, absolue, moderne. Un chemin laborieux, un âpre chemin, qu' pour Enescu naît avec son premier opus, le *Poème roumain* et s'achève avec sa *Symphonie de chambre*.

La musicologie roumaine a longuement mis en discussion la connaissance qu'avait Enescu de la musique paysanne authentique (et combien il a pu glaner dans l'immense richesse des types mélodico-rythmiques et dans l'extraordinaire diversité du folklore roumain) et s'il ne s'est pas contenté de l'aborder par l'intermédiaire des *lăutari* (ou ménétriers), musiciens des villages et de la banlieue roumaine de jadis. Ce qui est certain c'est qu'Enescu a eu la conscience de la valeur du folklore et son infaillible capacité de sélection lui a permis d'en retenir les images les plus significatives. Saisissant le caractère artistique autonome du chant populaire roumain

[2] Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, p. 55, 56, 57.

d'une structure souvent parfaite, Enescu a affirmé l'incompatibilité systématique de cet univers poétique musical et des principes du développement de la symphonie occidentale traditionnelle: « Nous possédons un folklore admirable, mais celui qui veut y toucher doit le faire avec précaution, de peur de faire disparaître son parfum particulier en l'étouffant par des formules conventionnelles de développement symphonique. On ne peut amplifier le motif populaire que d'une seule manière: celle de la progression dynamique, en le reprenant, en le répétant, sans l'altérer, sans fioritures ni mièvreries . . . Pour les joyaux, l'art consiste à les mettre en lumière sur un panneau, pour en faire voir la beauté sans rien revendiquer d'autre que le mérite de les avoir arrangés. Le grand mérite, le mérite initial, revient à l'être anonyme qui a conçu la mélodie. Mes rhapsodies juxtaposent les motifs et les orchestrent . . . On peut concevoir cependant des œuvres dans *l'esprit roumain*, sans utiliser le folklore, mais tout en gardant le caractère folklorique . . . [3]. Signalant en passant que ces déclarations confirment l'esthétique de certaines œuvres de jeunesse, mais qu'elles datent des années ou Enescu avait atteint une perspective nouvelle sur les rapports avec l'art populaire, en écrivant la *Troisième Sonate pour piano et violon*, nous nous trouvons confrontés, presque trente ans après la création des rhapsodies, avec l'affirmation décidée du respect pour la valeur intangible du folklore.

Les *Rhapsodies roumaines op. 11* composées en 1901 (n° 1 en la majeur, n° 2 en ré majeur) sont « seulement » une juxtaposition et une orchestration de mélodies. Des tentatives similaires se retrouvent aussi chez les prédécesseurs d'Enescu (et plus nombreuses encore chez ses successeurs !). C'est à la force du génie de transformer le procédé commun en action d'exception. Enescu choisit des mélodies dans le répertoire assez banal des violoneux pour la première rhapsodie et de préférence dans le champ des ballades et des danses lentes pour la seconde. Si nous acceptons l'idée que l'absolu existe dans l'art — Enescu donne à toutes ces sources une image définitive. Cette affirmation n'est pas un artifice stylistique: c'est chose connue en Roumanie que le retentissement de ces rhapsodies est si pénétrant que certaines mélodies qui les composent sont jouées de nos jours par les artistes et les ensembles populaires d'une manière puissamment influencée — nous dirions même déterminée par les aspects mélodiques et harmoniques acquis sous la plume d'Enescu. Le cercle semble fermé: ces créations, polies au fil du temps par une longue lignée anonyme de créateurs du beau, sont restituées au peuple dans une forme parfaite par le plus doué de ses enfants. Et, comme s'il avait eu conscience de la perfection atteinte dans cette voie, Enescu s'en départit — à vingt ans ! — renonçant à parfaire la troisième *Rhapsodie* dont la parution avait été annoncée et dont les ébauches n'ont jamais été retrouvées.

Où se situaient alors les suprêmes ambitions créatrices de George Enescu? Certainement dans les vastes domaines de la grande musique symphonique de chambre et d'opéra. De 1900 à 1915, années particulière-

[3] George Enescu, dans les quotidiens « *Patria* » (1927) et « *Propăşirea* » (1928)

ment fertiles de sa biographie, Enescu écrivit des œuvres significatives pour sa première période de création qui cristallisent sa personnalité de compositeur néoromantique, aux inclinations marquées pour l'esprit d'ordre et de clarté du classicisme. Même si les « ancres stylistiques » semblent fluctuer — en plus des affinitées avouées avec Brahms et Wagner, nous retrouvons aussi les échos de ce retour au classicisme français qui traversaient à l'époque le « flou » impressionniste (*Sept chansons sur des vers de Clément Marot*, la *Suite n° 1* et, surtout, la *Suite n° 2 pour orchestre* la *Suite n° 2 pour piano*, illustrent cette tendance) — Enescu, le vrai, est toujours présent, fondant tout dans l'alliage d'un discours captivant, torent impétueux dont les profondeurs révèlent les gemmes brillantes et immuables qui canalisent insensiblement le cours des eaux. Ce sont ces chatoiements reflétés jusqu'à la surface qui rendent la musique de jeunesse d'Enescu *différente* d'une simple synthèse des traditions de l'Europe Centrale et de l'esprit de l'école française. C'est cela qu'ont perçu les auditeurs du monde entier dans ses symphonies, suites et sonates, musique qui ne contient pas seulement une vague « sensibilité » roumaine, mais des éléments structuraux, qui naissent comme un exemple de l'assimilation du particulier dans le général, sans aucune discordance dans le style. Entre les « modestes » *Rhapsodies* où l'« arrangeur » semble se plier complètement au motif folklorique, et la construction hardie d'un discours musical tout à fait original, mais à *caractère populaire*, modalité propre à certaines créations de première importance des années de maturité, la fusion spontanée de l'élément national dans l'universel est encore une des facettes de l'art merveilleux d'Enescu.

Ce processus est souligné par l'un des traits généraux du style d'Enescu, le fait que le musicien roumain est, de l'avis du professeur Zeno Vancea, « l'un des grands mélodistes de son époque »[4], dans le processus historique qui tendait à dissoudre la mélodie dans les complexités harmoniques post-wagnériennes, menant à la limite au sérialisme total, ou de l'éclipser par la vigueur des premiers plans rythmiques ou polyphoniques, ou encore de la dépersonnaliser (les différentes tendances néoclassiques). Enescu maintient avec fermeté le principe du conduit mélodique, du *thème*, formulé et reformulé, sans cesse transformé, mais toujours présent — vrai flambeau qui éclaire l'œuvre entière. L'élément original qui confère la note distinctive au cantabile énescien est la subtile introduction de minuscules unités mélodiques (les intonations) dont l'origine est roumaine.

Nous pouvons rencontrer, par exemple, des altérations modales discrètes, qui dans la *Pavane* de la *Suite n° 2 pour piano*, dans *Estrennes à Anne* des *Sept chansons sur des vers de Clément Marot*, l'*Air* ou la *Sarabande* de la *Suite n° 2 pour orchestre* entretiennent une savoureuse équivoque de références, les échelles modales étant des caractéristiques de la musique folklorique roumaine comme de la musique occidentale moyennâgeuse.

---

[4] Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească* (« La création musicale roumaine ») Ed. muzicală, 1968, p. 226.

Le fameux *Prélude à l'unisson* de la *Suite n° 2 pour orchestre* est unique dans la création symphonique de George Enescu. Il est certain que le violoniste Enescu, qui avait un culte pour Bach (et par conséquent pour le contrepoint impliqué dans l'écriture de l'instrument de la monodie) ne saurait être exclu de la genèse de cette page hors de pair. Le *Prélude à l'unisson* nous invite à nous souvenir que dans le folklore roumain la mélodie se suffit à elle-même et que les formes variées de l'accompagnement harmonique ou certaines polyphonies instinctives des violoneux — quelque intéressantes qu'elles soient — représentent un *ad-strat* néoprofessionniste, et il semble que le jeune Enescu, bien que ne s'étant jamais livré à une recherche folklorique dans le sens propre du terme, en a pourtant eu conscience. Comme le dit aussi le professeur Vancea, « l'idée et le courage de réaliser une des parties d'une œuvre symphonique en n'exprimant son contenu que par une seule voix, en renonçant à tous les moyens harmoniques ou polyphoniques et à l'orchestration, ne pouvaient appartenir qu'à un compositeur capable de comprendre la valeur de notre chant populaire de structure univocale[5] ». Le *Prélude*, malgré son ampleur, se réduit de la sorte à une seule ligne mélodique, qui par l'épanouissement du souffle représente un cas unique dans la littérature musicale universelle. L'expression monodique du chant populaire a été élevée au rang de principe symphonique — et la maîtrise d'Enescu lorsqu'il construisit l'arc généreux de la mélodie à partir de quelques cellules génératrices est tout à fait remarquable.

Pour extrapoler, la priorité de la mélodie dans le système énescien de significations (et surtout en ce qui concerne la mélodie d'un certain caractère — lyrique, enveloppante, vaguement nostalgique) nous mène, pour une fois, hors des références structurales directes, vers une dominante de l'éthos roumain, tel que l'exprime la musique et la poésie populaires. Dans la considérable diversité des types mélodiques (les explosives mélodies dansantes, les chansons humoristiques ne font pas défaut), les chants lourds de leur contenu et de lyrisme se détachent certainement, et leur valeur est, incontestablement, caractéristique. L'incidence est parfaite entre ce lyrisme propre aux sentiments et à la nature du peuple roumain, ce lyrisme qui se reflète, envahissant, dans ses chansons, et le lyrisme du tempérament d'Enescu (« Je suis un lyrique impénitent », déclare-t-il, alors que Cornel Ţăranu, à travers une heureuse métaphore, voyait toute la création d'Enescu sous l'aspect d'« un immense adagio »).

Reste une ineffable qualité nationale qui échappe à toute analyse, mais pas à la perception sensible de l'œuvre, et ainsi, à travers la passionnante texture de l'*Octuor à cordes*, le doux bercement du *Dixtuor pour instruments à vent*, les chromatismes enivrants du *Lento* de la première symphonie ou le tragique sombre, retenu, de la *Symphonie de chambre* perce la même voix douce à résonnances particulières qui appartient à celui qui fut l'Orphée moldave.

---

[5] Zeno Vancea — *op. cit.*, p. 251.

Enescu se trouva aux prises avec des problèmes de création tout à fait particuliers pour la composition de son unique opéra, *Œdipe*. Enescu écrivit une partition d'aspect « universaliste », dans laquelle l'implication de la musique prédomine dans la démarche dramatique, et ceci en usant de tous les moyens de la technique du leitmotiv — économique mais d'autant plus expressive — le large éventail des types d'écriture vocale, l'alternance en fonction du concept dramatique des vastes plans diatoniques avec les blocs intensément chromatiques, la puissante participation symphonique à l'image musicale dans sa totalité, etc. Il est d'autant plus intéressant d'identifier dans cette partition complexe certaines structures à aspect populaire. L'intention de « faire de la musique roumaine » étant évidemment exclue, la question reste ouverte si ces éléments (qui consistent en grand, dans la puissante expression de configurations mélodiques purement modales, sans doute typiquement helléniques, mais qui se retrouvent aussi dans nombre de chants roumains de couche archaïque), expriment l'idée que l'artiste se fait d'un certain espace musical sud-est européen [6] ou, au contraire, annoncent indirectement, d'une façon embryonnaire, diffuse mais symptomatique, la nouvelle manière d'Enescu d'aborder la culture musicale paysanne, qui sera relevée d'une manière saisissante par la *Troisième Sonate pour piano et violon*.

D'autres œuvres appartenant à cette période révélaient certes les nouveaux aspects structuraux d'un lyrisme dont l'essence subtile était roumaine. Citons dans ce sens le finale de l'*Andante molto espressivo* écrit en 1924 qu'il considérait, dans ses causeries avec Bernard Gavoty, une évocation de la campagne roumaine dans la nuit, et où il usait avec insistance de la pédale ou répétait les motifs, dont l'un reprenait dans un contexte harmonique infiniment enrichi par son chromatisme les quatre dernières notes de la seconde *Rhapsodie*. Ces moments de la création énescienne éclairent le jaillissement de l'œuvre grandie de ses propres racines, expliquent le trajet d'une création qui, quelque considérable que soit l'évolution du *Poème roumain* à la *Symphonie de chambre*, ne se transforme en réalité que par degrés, peu à peu. Il n'est pas moins vrai que bien des œuvres capitales marquent des étapes artistiques définies, l'une des plus importantes étant la *Sonate n° 3 dans le caractère populaire roumain* (1926).

La *Sonate n° 3* pourrait être considérée un hommage rendu aux violoneux, dont la fabuleuse technique spontanée est présente dans mille détails de l'écriture instrumentale. Cependant, ceci pourrait équivaloir à une vision partielle: la nouveauté fondamentale de cette sonate consiste en ce que, à l'encontre des *Rhapsodies* et du *Poème roumain*, le matériau thématique appartient ici sans partage au compositeur et que l'enchaînement de type rhapsodique est remplacé par une construction qui, malgré sa remarquable liberté formelle, se rapporte à la typologie de la sonate. La *Sonate n° 3* participe également d'un système de variation continue des motifs

[6] « . . . j'ai écrit un œuvre à éléments orientaux » avoue G. Enescu dans le journal *Politica* — 1927.

et d'une suggestion descriptive, pleine de couleur; c'est une sonate, mais aussi un poème; c'est au fond une superbe improvisation simulée, qui dissimule sa liberté sous une rigoureuse auto-contrainte. Enescu veille sans cesse à la grande leçon de l'art populaire (« ce qui caractérise la musique populaire c'est l'instinct des proportions »), et la densité des « événements musicaux » dans l'intervalle de temps que l'auteur s'impose et sous de nombreux rapports, souvent hors de commun: dépouillé de tout discours, ou de tout vain détail.

Enescu fit un véritable tour de force pour noter — fait qui eut d'importantes conséquences dans ses œuvres ultérieures — les valeurs rythmiques « irrationnelles » propres à l'exécution instrumentale roumaine. L'élément rythmique n'est pas moins frappant ici que l'intonation (les intervalles) pour définir le caractère roumain de la *Sonate* et, en parfaite concordance avec l'essence contemplative du tempérament énescien, la rythmique absorbe pleinement ce *parlando-rubato* (qui, avec son opposé, *giusto-sillabico*, constituent les deux grandes branches du système métrique propre au folklore roumain) lequel définit une vaste aire dans la zone du chant lyrique. C'est le climat où l'on nous introduit dès les premières mesures de la *Sonate*, et la partie lente (ce *Concert dans la prairie* comme fut dénommée cette page évocatrice) nous semble, grâce à ses prégnantes suggestions descriptives, une réplique spirituelle du finale de la *Sonate n° 1 pour piano* que nous venons de citer.

Enescu a absorbé, en se les appropriant, un ensemble de significations du trésor de la musique populaire roumaine: la sonate apporte l'appui d'un discours musical original dans sa pure essence roumaine, et aussi l'invention d'un style instrumental savant roumain — tout en se référant à la sphère de virtuosité ingénue des ménétriers, embrassé comme une dimension consubstantielle de première importance de l'acte du compositeur.

Quelques années après avoir élaboré cette œuvre, le compositeur faisait une déclaration significative: « Avant d'écrire ma Sonate dans le caractère populaire roumain (tous les thèmes sont de moi), j'ai attendu qu'en moi se fasse la fusion du mode folklorique roumain avec ma nature de symphoniste inné. Il la fallu une longue période d'assimilation organique, avant d'en arriver à concilier, aussi harmonieusement qu'il était en mon pouvoir, ces deux genres en apparence incompatibles [7] ».

Une certaine réserve du compositeur dans sa manière de traiter « en forme classique » le matériel folklorique ou dans le style folklorique se maintient donc et, en effet, pendant les années qui suivent, Enescu choisira, au fur et à mesure qu'il approche les racines de la musique paysanne, de couler la matière musicale plutôt dans des formes libres, des pièces de genre organisées sous forme de suites. La *Sonate n° 2 pour violoncelle et piano* (1935) y fait exception. Mais les œuvres caractéristiques de la « nouvelle manière » sont dans ce sens la *Suite n° 3 « Villageoise » pour orchestre* (1938), les *« Impressions d'enfance » pour violon et piano* (1940) et l'*Ouverture concertante sur des thèmes dans le caractère populaire roumain*. En même

[7] cf. G. Enescu, *Lettre à Marc Pincherle*, 1935.

temps que la *Sonate dans le caractère populaire* ces travaux constituent un nouveau palier stylistique de la création énescienne correspondant au « folklore inventé » — pour user de la célèbre formule de Béla Bartók. Ce qui est symptomatique c'est que le compositeur roumain arrive à des conclusions tout à fait proches des postulats de l'illustre musicien hongrois. Certains spécialistes croient que le fait d'avoir connu l'activité de Constantin Brăiloiu a influencé George Enescu. Le compositeur avait d'ailleurs accompagné le fondateur de l'ethnomusicologie roumaine, futur directeur des Archives Internationales de Musique Populaire de Genève, dans l'une des investigations qu'il avait entrepris dans la riche zone folklorique du Maramureş, au nord de la Roumanie. Ce qui est certain, c'est que dès 1936 George Enescu nuance ses opinions en ce qui concerne les rapports du créateur moderne avec le fond archaïque de la culture populaire, en avançant l'idée que « la création personnelle doit tendre vers une invention de caractère populaire. Pour que la musique roumaine puisse véritablement atteindre à la perfection qu'elle mérite, elle *ne doit s'engager sur la voie de la création autrement que dans l'atmosphère roumaine* [8] ». (C'est nous qui soulignons.)

Un autre aspect plutôt inattendu de la création des années 1935—1940 est le retour, quatre décennies après le *Poème roumain*, à la musique à programme; la *Suite villageoise*, les *Impressions d'enfance*, *Vox maris* (poème symphonique, œuvre posthume, mais élaborée pendant la même période) sont des créations pour lesquelles Enescu demeure fidèle à la célèbre épitaphe de la *Symphonie pastorale* de Beethoven: *Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* (Plutôt expression des sentiments que peinture). On pourrait dire qu'au fil des ans, le maître retrouvait, avec une nostalgie avivée par ses pérégrinations sans fin, les images de son enfance, l'univers de ses premiers jours. Combien fort dut être cet appel, pour que dans les partitions mêmes qui le détachèrent définitivement du langage musical du romantisme crépusculaire George Enescu fît appel à cette conception typiquement romantique !

Dans la *Suite villageoise*, dans les *Impressions d'enfance* et dans l'*Ouverture concertante* il nous sera impossible d'identifier les mélodies populaires constituées ou les racines de certains motifs: le discours musical est composé d'un « puzzle » d'images musicales où l'on retrouve l'écho du chant roumain dans la conscience de l'artiste. Une polyphonie d'un aspect particulier prend de l'extension dans ces œuvres, tendant vers des incidences harmoniques hardies qui ont été interprétées par la majorité des analystes énesciens (notamment Ştefan Niculescu, Cornel Ţăranu, Octavian Lazăr Cosma), comme s'apparentant à un phénomène sonore rencontré dans la pratique musicale des Roumains, ce que l'on appelle l'hétérophonie [9]. Si, dans la

[8] George Enescu, dans le journal « *Dimineaţa* », 1936.

[9] Dans la définition suggestive de Ştefan Niculescu (*Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi raporturile lor cu heterofonia* — « Analyse phénoménologique des types fondamentaux de phénomènes sonores et leurs relations avec l'hétérophonie », in *Studii de muzicologie* » tome III, Ed. Muzicală, Bucarest, 1972) « L'hétérophonie, placée entre l'homophonie et la polyphonie . . . est en quelque sorte un trouble dû à l'improvisation du coulé unimélodique, classé entre deux étages d'unisson ».

pratique paysanne, l'hétérophonie peut paraître une extension libre, quasi-anarchique, de la donnée mélodique primaire, un dialogue en bourdon (entre la voix et l'instrument d'accompagnement, ou entre les voix et les instruments) entre des limites très serrées, il est certain que l'hétérophonie énescienne ne frise pas un moment l'aléatorisme, car c'est un processus sonore dirigé, qui prend le caractère d'un fait de style personnel des plus frappants. Si Enescu a puisé ce type de construction musicale dans l'hétérophonie populaire ou inversement ou si ce type s'est cristallisé par suite d'un processus de développement intérieur de sa propre pensée polyphonique, la question demeure ouverte; de toute façon, le point de vue du compositeur et musicologue Cornel Ţăranu est digne d'être retenu, car il ne parle, prudemment, que d'un « prêt instinctif ».

Dans la *Suite villageoise* ce procédé, présent dans nombre d'œuvres antérieures, prend une valeur expressive particulière. En même temps, le discours relève de fréquents « repos » monodiques, unissons ou doublages à l'octave, dérivant certainement du rôle toujours primordial de la mélodie. Cette éternelle oscillation et ce jumelage des extrêmes — l'unisson et l'hétérophonie du « polyphoniste-né » — est sans doute l'une des composantes du charme doux de la musique énescienne. Dans la première partie *(Renouveau champêtre)* et surtout dans la troisième *(Notre maison au crépuscule, Pâtres. Oiseaux migrateurs. Les cloches du soir)* l'écriture hétérophonique prédomine, constituant, pour ainsi dire, le « levier » qui déclenche les réactions affectives produites par cette musique, car le matériel qui construit la démarche de type hétérophonique est fait d'un nombre de microstructures (on a parlé avec raison, en ce qui concerne la musique d'Enescu, d'un « leitmotiv comme loi des intervalles »), décantage extrême de noyaux mélodiques existant dans le folklore. Toute référence directe rappelant la citation est absente cette fois encore, mais la somme des configurations ainsi réalisée acquiert un extraordinaire pouvoir d'évocation. Il faut souligner tout particulièrement le finale *(Danses paysannes)* pour l'apparence rhapsodique que prend cette partie, la forme étant en réalité celle du *Rondo à variations*, pleinement motivée par la pratique de la « suite de danses » des jours de fête au village roumain.

La composante autobiographique du « mémorialiste musical » de la *Suite villageoise* est pleinement réalisée par l'ensemble des procédés spécifiques développés par le compositeur (qui n'exclut pas les éléments descriptifs frappants, et même onomatopéiques par endroits) et les *Impressions d'enfance*, œuvre qui suit immédiatement, est un tour d'horizon complet qui embrasse ses souvenirs lointains. Le microcosme de l'enfance est évoqué avec les moyens restreints de la musique de chambre; les procédés musicaux s'inscrivent pourtant essentiellement à la suite de ceux de la *Suite villageoise*, avec les échos naturels de l'écriture instrumentale de la *Sonate «dans le caractère populaire roumain»*. Nous trouvons cependant aussi d'autres rapports — les arguments parlant de l'unité dans la diversité de toute la création énescienne. Car troublant est, par exemple, le raccord qui s'établit quarante ans plus tard avec le *Prélude à l'unisson* de la *Suite nº 1 pour*

orchestre, que la première pièce des *Impressions* suggère, pièce écrite pour violon solo. Le style est différent — rhapsodique, presque d'improvisation (bien souvent apparenté à l'écriture pour violon de la *Sonate nº 3)* — l'intention d'hommage est indubitable cette fois encore dans la miniature intitulée *Le Ménétrier*, et le fond du problème demeure toujours le même — l'autonomie absolue de la mélodie, génératrice d'images musicales.

À la fois prélude et synthèse, *Le Ménétrier* focalise en expression transfigurée les éléments divers de la musique et du musicien populaire de jadis, encore vivant dans le souvenir d'Enescu («C'est à eux que nous devons être reconnaissants d'avoir sauvegardé la musique, ce trésor que nous apprécions depuis si peu, qu'ils ont été les seuls à exhumer et à préserver, et qu'ils se sont transmis de père en fils, avec ce soin sacré qu'ils ont pour ce qui leur est le plus précieux: la chanson») [10] et l'assimilation dans cette évocation, de «théâtre dans le théâtre», du type humain par la sublimation de la musique qu'il pratiquait a été saisie avec une exceptionnelle finesse d'aperception par l'essayiste Emanoil Ciomac, contemporain et ami intime d'Enescu: «Allant le long des chemins, le ménétrier, se met à jouer ici une *hora* ou une *sîrba* et là une *batuta*; ici il soupire, là il joue tout seul, faisant parler son instrument et s'essayant ensuite aux arpèges et aux passages d'exercices pour violon. Trilles, trémolos, glissandis de la «*Ciocîrlie*», refrains de notre musique populaire, triolets de doïna, procédés typiques stylisés des ménétriers, intervalles caractéristiques de la musique roumaine et des ménétriers — tout ceci prend dans l'étonnant dépliement de virtuosité les proportions d'une résurrection des figures musicales de l'endroit.» [11] Ici, comme dans les neuf parties qui suivent, l'insistante intention descriptive *(L'Oiseau dans la volière*, la *Cigale, Orage dans la nuit*, etc.) s'allie parfaitement avec les impératifs de la musique pure. Les dimensions en miniature de ces «tableaux», qui en général n'ont qu'un thème unique, cependant que circule de l'un à l'autre le fluide des liaisons de l'intonation, semblent un renoncement aux tendances d'un développement ample, propres à la création de maturité de George Enescu. En fait cette restriction est un retour tardif à la conception rhapsodique, que nous percevons de même dans l'*Ouverture concertante «sur des thèmes dans le caractère populaire roumain»* — les emprunts thématiques évidemment en moins — et il paraît qu'Enescu a toujours été fasciné par le caractère monodique des motifs populaires roumains, ainsi que par l'essence répétitive, non développante de cette musique. D'où l'insistance d'Enescu sur la difficulté d'user de la musique populaire roumaine dans les grands développements symphoniques et de chambre, d'où au fond aussi l'existence de parcours distincts dans toute l'œuvre d'Enescu: d'un côté la création de source folklorique directe (dans sa jeunesse) ou purement imaginaire (après 1920), de l'autre celles de type «universaliste» recevant indirectement le parfum de l'esprit populaire,

[10] G. Enescu, dans la revue « *Muzica* », no. 5—6/1921.

[11] Em. Ciomac, *Ultimele compoziţii ale lui Enescu* (« Les dernières œuvres d'Enescu ») Bucarest, 1943.

d'une manière qui permette les arborescentes constructions symphoniques, de chambre ou d'opéra.

C'est dans une relation d'absorption semblable que se sont trouvées, par exemple, les premières suites pour orchestre à l'égard des rhapsodies ou à l'égard de la *Suite villageoise* et des *Impressions d'enfance*, les créations de ses dernières années comme sont le *Quatuor à cordes nº 2* (1951) et surtout la *Symphonie de chambre* (1954). Le *Quatuor* et la *Symphonie de chambre* sont des partitions d'aspect «universaliste» (le caractère dansant que prend le finale du *Quatuor* est un accent à part). La jonction avec ce que la spiritualité roumaine a donné à George Enescu se réalise à ce niveau essentiel du déploiement mélodique continu qui, plus que jamais, ce me semble, participe par une sublimation absolue, à l'esprit du «jeu rubato» compris dans des représentations particulièrement hardies, lesquelles poussent l'usage du chromatisme vers des limites extrêmes, ce qui a permis de parler, à propos de la *Symphonie de chambre*, de l'existence d'aspects de présérialisme. Enescu se distingue pourtant de la Nouvelle école viennoise surtout par ce qu'il maintient les principes du thématisme et de la fonctionnalité.

L'art d'Enescu nous apparaît dans sa dernière œuvre, comme un pont hardi jeté entre l'esprit du XIXe siècle et les voies musicales de la fin du XXe, mais représente aussi, simultanément, une dernière confirmation émouvante de la relation tellurique du musicien avec le chant de la terre natale: point terminus de la création énescienne, la *Symphonie de chambre* est aussi un horizon de la nouvelle musique roumaine. Si les compositeurs contemporains d'Enescu et ceux de la génération de l'entre-deux-guerres n'ont connu que la création de jeunesse du maître, c'est à la génération des années 50 qu'il revient de méditer sur les solutions qui métamorphose du folklore en même temps que sur d'autres aspects infiniment précieux qu'offrent les partitions énesciennes de sa maturité. Ils pourront de ce point partir à la découverte de nouvelles voies viables pour la musique de notre époque. Le compositeur George Enescu n'a pas eu d'élèves à proprement parler, mais ses partitions sont un magnifique «manuel», ouvert à tous les créateurs engagés dans la recherche passionnée de la synthèse de l'identité nationale et l'universalité.

RADU GHECIU

Du manuscrit à l'œuvre achevée

Dans les dernières années de sa vie, au cours d'une interview radiodiffusée qu'il avait accordée au critique Bernard Gavoty, George Enescu disait textuellement: « Si le nombre de mes ouvrages est relativement restreint, c'est que j'ai voulu donner (. . .) le meilleur de moi-même ». Ce sont

là des mots dans lesquels nous pouvons voir une profession de foi mais aussi le bilan d'une vie entière, celui des 33 opus, autrement dit des ouvrages considérés par Enescu comme les plus dignes de le représenter et auxquels, par conséquent, il a donné un numéro d'opus — à côté, peut-être, de quelques autres dont la publication a fini par recevoir l'agrément du compositeur. Une profession de foi, que nous découvrons justement dans cette exigence inouïe devant sa propre création et qu'Enescu avouait un jour: « Je fuis la facilité et je suis très sévère envers moi-même. Je suis conscient jusqu'à la dernière note et ne m'y maintiens que si j'en suis complètement satisfait ».

Pour ceux qui ont pris contact avec les manuscrits des compositions d'Enescu — manuscrits sillonnés de coupures, de passages effacés et écrits à nouveau, puis encore une fois coupés et repris en des versions qui se superposent, surchargées de signes et d'adjonctions de toute sorte — cette « fuite » de l'artiste devant la facilité, la peine qu'il se donne, sa persévérance en vue de réaliser ses ouvrages et de leur donner la forme la plus parfaite, ne constituent plus un secret. D'autre part, les recherches continuent de révéler l'existence d'un nombre impressionnant d'ouvrages demeurés au stade de manuscrits (variantes des compositions publiées, projets interrompus à différents stades ou même œuvres achevées) datant de périodes diverses — y compris celle des années d'école et qui viennent attester une fois de plus l'ampleur et l'intensité du travail de création du compositeur, soit qu'il les ait inclus sur la liste de ses créations définitives ou, qu'en tout cas, il ne les ait pas reniés [1] — soit qu'ils appartiennent à des étapes de style dépassées ou encore qu'ils représentent purement et simplement des pages auxquelles il n'a pas eu le loisir de donner une forme définitive.

Il va de soi que l'existence d'œuvres d'Enescu restées à l'état de manuscrit n'a rien d'insolite en soi. Les fruits inconnus du travail des grands créateurs, cette partie cachée, obscure, de ce qu'ils ont imaginé, inventé, créé sont autant de réalités inconnues des contemporains par la force des choses, mais dont la postérité tire profit grâce aux efforts des exégètes. Parmi les exemples offerts en abondance par l'art roumain, je m'arrêterai un instant sur celui de Mihai Eminescu. À maintes reprises, la tentation

[1] De nombreuses données de la biographie d'Enescu attestent que le musicien n'a jamais renié ses compositions « secondaires », de facture moins originale que celles qui portent un numéro d'*opus*. Il a même interprété certaines d'entre elles, comme c'est le cas pour les deux *Intermezzi* pour orchestre de cordes ou pour la *Première Symphonie d'école* qu'il a dirigée lui-même en première audition. La bande magnétique des entretiens d'Enescu avec Bernard Gavoty conserve l'évocation, par le musicien, et en des termes chaleureux, nostalgiques, nullement dépréciatifs, de ses compositions du temps de son enfance et de sa jeunesse studieuse, et l'exemplification qu'il en donne au piano. C'est de la même époque que date une liste (manuscrite), dressée par Enesco, des ouvrages qu'il considérait comme les plus importants de ses années d'enfance et d'adolescence, jusqu'à *la Deuxième Sonate pour piano et violon op. 6*. Et peut-être, voici comme une preuve suprême du souci manifesté par Enesco devant le sort réservé à ces ouvrages, la clause d'un premier testament rédigé par le compositeur à Tescani, en juin 1946: « Seront éditées, dans la limite des possibilités / . . . / certaines œuvres de l'enfance ou des années d'études, en éditions le meilleur marché possible en nombre réduit, à titre documentaire. »

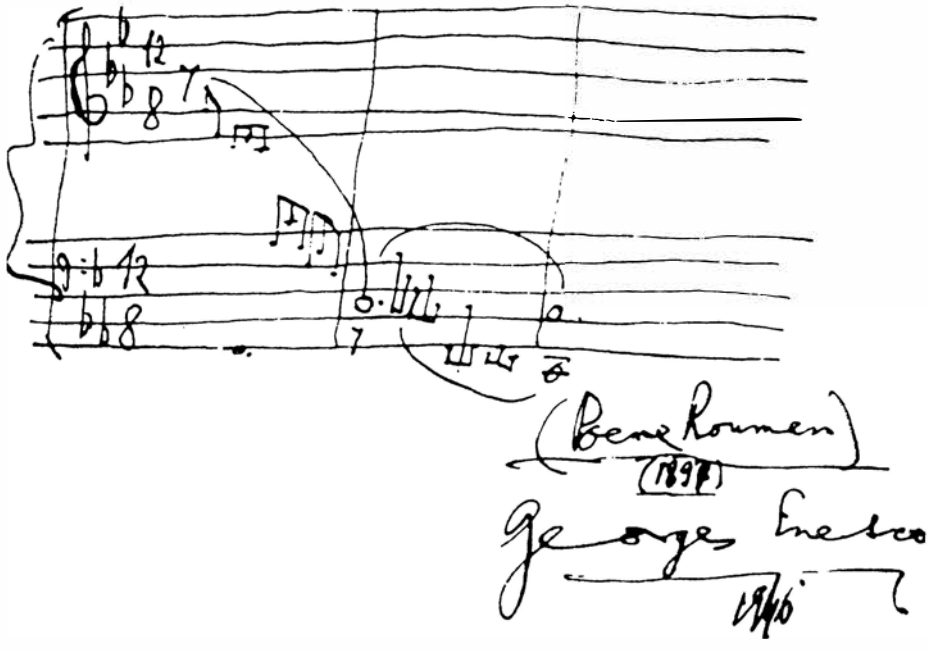
de comparer les deux géants roumains, le Poète et le Musicien, a conduit à des analogies forcées ou faciles. Or, quelle analogie entre Eminescu et Enescu peut-elle être plus vérifiable et en même temps plus probante que l'ardeur créatrice qui les animait l'un et l'autre, que cette fantastique dépense de force en vue de rendre l'œuvre parfaite, que cette obsession du fini, que ce besoin de polir et de repolir — dont témoignent en une égale mesure les manuscrits du poète et ceux du compositeur?

Dans le cas d'Enescu, cette partie ignorée de ses manuscrits joues dans l'ensemble de sa production musicale le rôle d'un milieu actif de gestation des œuvres et, par là, d'un véritable « réservoir » d'énergie créatrice, (la réalité même de la gestation, d'un long stade de préparation des idées musicales étant depuis longtemps reconnue comme une donnée fondamentale du processus de création énescien). En vérité, une véritable mise en lumière de la pensée musicale de George Enescu, de ses mécanismes et de ses motivations profondes ne saurait être obtenue sans la prise en considération des liens constants qui existent entre le plan *apparent* et le plan subjacent de la création du musicien, entre la liste de ses ouvrages publiés et ce flux ininterrompu de projets, de variantes etc. qui, en permanence, seconde activement les premiers, soit pour les préparer, soit pour prolonger ou entretenir telle ou telle problématique, un fond idéatique ou un certain climat de création.

Il est difficile et en tout cas hasardeux d'apprécier les inédits d'Enescu comme des « œuvres possibles » ou comme des œuvres à l'état potentiel — étant donné le scrupule extrême manifesté par le compositeur à considérer un ouvrage comme définitif ou tout au moins fini, bien que la chose nous paraisse applicable dans deux cas au moins. Dans le premier, nous pourrions considérer ces textes, amenés, près des reprises insistantes (qui prouvent qu'ils étaient dans l'attention délibérée de l'auteur), à un stade de technique et de style qui correspond à l'évolution, à ce moment-là, de la pensée musicale d'Enescu (la première partie d'un *Quatuor à cordes* inédit, datant de 1906, peut servir d'exemple). Le deuxième cas concerne la série d'esquisses de la période tardive et où se trouvent réunies les caractéristiques du style, arrivé à maturité, du compositeur (je rappelle ici les esquisses d'un *Trio pour piano, violon et violoncelle*, de 1942 et, évidemment, celles de la *Deuxième Sonate pour piano*, ouvrage « énigmatique » dont l'absence sur la liste des trois sonates pour piano op. 24, intriguait encore il n'y a pas longtemps la postérité).

En échange, les correspondances, les liens de filiation qui s'établissent entre les œuvres éditées et celles restées inédites me paraissent plus concluantes pour le processus d'élaboration musicale chez Enescu: le fait est que — ainsi qu'il le disait lui-même — une grande partie des ouvrages publiés trouvent, d'une manière ou d'une autre, leurs racines, leurs origines, dans la couche « souterraine » des inédits, dans les productions manuscrites longuement mûries.

Le caractère essentiellement organique de la création énescienne se confond jusqu'à un certain point avec le caractère organique de l'univers



Un autographe de George Enescu

thématique de cette musique (je songe, évidemment, à la thématique musicale): de même que tous les grands compositeurs, Enescu opère avec certains prototypes, certaines structures thématiques fondamentales qui définissent de la manière la plus pertinente sa personnalité musicale, personnalité inséparable de la dimension mélodique, trait des plus édifiants du génie énescien. Aussi, refaire la trajectoire de certaines œuvres, en déchiffrer la genèse et en reconstituer la réalisation ou plutôt la démarche esthétique, réclame absolument que soient suivis telles ou telles idées, tels ou tels thèmes musicaux depuis leur naissance jusqu'à leur devenir. À mesure que s'approfondissent les recherches, il est démontré, en effet, qu'un nombre toujours croissant d'opus énesciens sont anticipés, du point de vue du matériel thématique de la création — finis ou fragmentaires — demeurés à l'état de manuscrits, certains même depuis très longtemps. On peut parler de « thèmes voyageurs » — thèmes qui sont repris sous une forme identique ou très peu modifiée depuis un texte inédit jusqu'à un opus définitif, parfois après un laps de temps assez long. Mais on peut surtout parler de toute une série de filiations thématiques entre les deux catégories d'ouvrages, du processus de formation lent de variante en variante (je n'emploie pas, cette fois-ci, le terme dans le sens proprement dit musical de thèmes, mais dans celui d'ouvrages, en fonction de ces variantes. « L'invariant », dans ce cas, n'est pas une entité thématique concrète, mais un modèle imaginaire, et le point

final de cette évolution — et en même temps l'incarnation parfaite du « modèle » thématique — est, évidemment, l'opus. « Le plus souvent, le thème n'est pas un point de départ, mais un résultat » disait Enescu, paroles attestées justement à la lumière de ce qui vient d'être montré (j'ajoute aussi que les enchaînements de thèmes et d'ouvrages — les « variantes » sont extrêmement fréquentes dans le domaine exclusif des inédits énesciens.

Voici quelques exemples qui peuvent mener à la constatation que, souvent, les premières anticipations des opus énesciens définitifs se sont produites au cours des années de formation du musicien. Ceci confirme la thèse selon laquelle l'étape de début d'activité de création est, implicitement chez Enescu, une étape de germination, de préfiguration par rapport à l'évolution ultérieure *tout entière* de l'art énescien.

En 1896, cinq ans avant que ne soient composées *les Rhapsodies roumaines*, quelques-unes des mélodies qu'elles comprennent faisaient partie d'un groupe de quatre pièces brèves pour orchestre, intitulées *Divertissements*, comme si l'auteur — à peine âgé de quinze ans — voulait « vérifier » par ce moyen les solutions permettant l'arrangement de l'orchestration des citations folkloriques en cause.

La Toccata de *la Suite pour piano opus 10* (1901—1903) se retrouve d'une manière fragmentaire (une page et demie de manuscrit) et sous une forme presqu'identique, entre une *Allemande* écrite, selon toutes probabilités, avant 1900.

Le thème initial de *la Symphonie de chambre*, le dernier opus du compositeur, est anticipé presqu'un demi-siècle auparavant par celui d'un *Septuor pour Piano, Flûte, Hautbois, Cor anglais, Clarinette, Basson et Cor*, projet de composition qui se réduit justement à l'exposé du thème, celui-ci esquissé à son tour, en cinq variantes [2].

La Deuxième Sonate pour piano et violon op. 6 trouve son antécédent dans un *Moderato* pour violon et piano (fragment), écrit dans la même tonalité (fa mineur) que la future sonate et préfigurant le thème principal, (cyclique) de celle-ci (y compris la manière de l'exposition et l'unisson des deux instruments).

La composition de *l'Octuor op. 7* — œuvre énescienne capitale au début de notre siècle — implique aussi un long processus d'élaboration thématique, doublé d'un autre, de cristallisation graduelle du genre, c'est-à-dire de la formule instrumentale de cet ouvrage: en effet, le thème principal de celui-ci se forme et s'accomplit peu à peu, tout au long de trois créations inédites, préliminaires à *l'Octuor opus 7*, à savoir: un *Trio pour piano, violon et violoncelle*, en la majeur, un *Quatuor à cordes* en do majeur (l'un et l'autre fragmentaires) et une deuxième partie d'un *Octuor pour cordes*, inédit, en ré majeur (ouvrage incomplet lui aussi, datant de 1898); tandis que le *Quatuor* préfigure de la façon la plus directe, thématique et tonal, l'opus 7, *l'Octuor*

[2] Deux de ces cinq variantes ont été identifiées par Wilhelm Berger et commentées dans son étude: *Enescu et la symphonie* (« *Muzica* » nº 2 / 1975)

inédit annonce cet opus surtout comme genre et comme solution architectonique (la construction cyclique et généralisée dans tout l'ouvrage) et, indirectement, sur le plan thématique.

Le problème des nombreuses variantes des Quatuors *op. 22 nº 2*[3] a été débattu avec insistance. Ces variantes qui — ajouterai-je — se forment justement autour de deux versions successives (en rapport de filiation entre elles) du thème principal de la première partie de l'ouvrage.

L'un des exemples les plus captivants de filiation thématique entre des œuvres que sépare un long intervalle me semble être celui de *la Sonate pour piano op. 24 nº 1*, dont le thème principal de la première partie trouve son origine dans les structures des thèmes principaux de deux sonates pour piano (la première partie de celles-ci datant des années d'étude, soit approximativement 1893—1894, l'une en si mineur et l'autre en fa dièse mineur — la tonalité de la sonate énescienne de l'âge mûr;) il y a là des parentés « cachées », que seule démontre l'analyse musicale, mais d'autant plus tentantes pour la recherche qui s'applique à rétablir l'itinéraire dont je parlais plus haut suivi par la pensée créatrice d'Enescu.

J'évoquais aussi certains aspects de la préparation, de la prolongation et de l'entretien — dans et des ouvrages inédits et par eux — de certains soucis de création qui se manifestent dans l'œuvre publiée par le compositeur.

Il apparaît significatif, par exemple, dans cet ordre d'idée, que le filon original néo-classique de la musique d'Enescu, que l'on détecte dans son opus 3 *(Suite dans le style ancien pour piano)* pour se prolonger jusqu'à la *Deuxième Suite pour orchestre* (1915) et même plus loin, dans *la Troisième Sonate pour piano* (1935), s'est constitué en partant d'une riche littérature inédite — sonates, suites, variations etc. — contrefaçon, déclarée ou non « dans le style ancien » et datant de cette féconde période d'autour de 1900. De même, nous constatons que le petit nombre de compositions à programme portant un numéro d'opus s'entrecroisent, dans leur succession chronologique, avec toute une série de compositions manuscrites, fragmentaires pour la plupart, de la même espèce (quelques titres: *Suite châtelaine*, ouvrage incomplet, auquel le numéro d'opus, 17, attribué au début, passe ensuite à *la Deuxième Symphonie; Voix de la nature*, une première partie de suite symphonique, *Nocturnes*, *Ville d'Avray*, *pour piano*, *violon*, *alto et violoncelle*, les deux d'une date incertaine etc. Notons enfin que la dimension folklorique même de la musique d'Enescu s'impose avec un surplus d'acuité à la lumière des inédits du compositeur; les deux *Suites roumaines* pour orchestre, inédites, qui préfigurent le matériel mélodique du *Poème Roumain op. 1*, une première partie d'une *Sonate pour violon et piano* (de 1911) qui préface d'une manière « cruciale », en fait de style, *la Troisième Sonate pour piano et*

[3] Titus Moisescu aborde le thème dans *le Quatuor à cordes dans la création de George Enescu* / I-III / (in « *Muzica* » nº 6, 9, 12 / 1975)

violon dans le caractère populaire roumain op. 25[4], mais, plus que tout, un *Caprice Roumain pour violon et orchestre* en manuscrit (incomplet) dont la première esquisse (notation des thèmes) se situe, semble-t-il, autour de 1900 et qui est repris ensuite, à de longs intervalles de temps, d'abord en 1925—1927, puis en 1949 [5]. Cela forme la liaison entre les principales étapes d'une évolution dont le point de départ est la citation folklorique (le *Poème Roumain* et les *Rhapsodies)* et conduit vers les études de « sublimation » progressive du modèle musical populaire *(la Troisième Sonate pour piano et violon*, 1926, *l'Ouverture de Concert sur des thèmes dans le caractère populaire roumain* op. 32, 1948.

Toutes ces circonstances, dans leur ensemble, mais plus que tout le fait que les phases d'élaboration du *Caprice roumain* . . . s'ajoutent tout au long de cinq décennies aux grands jalons du développement dans le sens national-folklorique de la musique d'Enescu (la durée d'élaboration du *Caprice roumain* . . . étant ainsi une nouvelle preuve révélatrice pour toute l'évolution énescienne sur cette ligne) nous paraît de nature à imposer une conclusion nouvelle. Plus précisément, elle contredit l'image du retour cyclique du compositeur à la source folklorique — image à laquelle nous a habitués l'exégèse énescienne — et plaide pour une autre, qui est de perpétuité, de permanence, de continuité de cette préoccupation dans le sens le plus propre du terme.

Les exemples de continuité, de correspondance entre l'univers des créations manuscrites et celui des opus publiés peut évidemment continuer sur le terrain d'autres composantes de l'art énescien, avec référence à l'esprit général, à « l'esthétique » de la création ou même aux aspects techniques qui traduisent sans intermédiaire un certain mode « d'imaginer en musique », propre au compositeur roumain.

L'esprit de musique de chambre, à juste titre considéré caractéristique pour la musique d'Enescu, mais aussi la matérialisation de cet esprit en formes de plénitude sonore maximale et de tension de la construction *(l'Octuor op. 7* et *la Symphonie de chambre* expriment cette réalité dans l'œuvre imprimée à deux moments chronologiques extrêmes) sont annoncés, de bonne heure eux aussi, dans les pages de compositions inédites (fragmentaires) pour de grands ensembles de chambre: *l'Octuor en ré majeur*, déjà mentionné, *deux Septuors* et *un Double Octuor*, composés à Paris au cours des années d'étude.

---

[4] W. Berger *(op. cit.)* démontre la filiation de *la Troisième Sonate pour piano et violon* avec « la petite troisième Sonate », comme il l'aqualifie W. Berger. La signataire de cet article a récemment identifié les esquisses de cette sonate inédite, lesquelles, à la différence du manuscrit non intitulé de l'ouvrage, portent la mention autographe du compositeur: « 3e S / ona / te p / ian / o et v / iolo / n » . . . Il est prouvé de la sorte que la Sonate inédite de 1911 est *une première version certaine* de l'opus définitif de 1926 et non pas simplement un antécédent présomptif — reconstitué par les exégètes — de celui-ci.

[5] On trouve des références à ce *Caprice Roumain* . . . dans *Ouvrages inédits de George Enescu*, par Titus Moisescu (« *Muzica* », nº 3 / 1975)

Il arrive que la tonalité soit l'un des principaux éléments en fonction desquels le compositeur persiste à se figurer tel ou tel ouvrage, depuis la phase anonyme des essais, des « antécédents » demeurés à l'état de manuscrits et jusqu'à l'hypothèse de l'opus définitif; c'est, par conséquent, chez lui une constante du processus de devenir d'un ouvrage, du stade inédit à celui définitif et publié.

La « prédestination » tonale de certains ouvrages d'Enescu va souvent de pair avec l'anticipation thématique; c'est le cas de *l'Octuor op. 7*, de la *Deuxième Sonate pour piano et violon op. 6* (que j'ai invoquée en passant, de ce point de vue aussi) ou de *la Symphonie de chambre* qui reprend la tonalité (mi majeur) du *Septuor* inédit de 1900 [6]. Parfois aussi le climat sonore d'une certaine tonalité semble être réservé à un ouvrage d'un genre ou d'une facture instrumentale (peut-être même d'un certain profil de style et d'expression) déterminés; c'est dans un pareil cadre tonal « à prioriste » qu'ont été conçues — comme je l'ai montré — *la Première Sonate pour piano en fa dièse mineur* ainsi que *la Troisième Sonate pour piano et violon « dans le caractère roumain»*, qui héritent de la tonalité en la mineur de « la petite sonate » (comme on l'a surnommée) pour piano et violon de 1901 (v. la note 4). À la lumière de ce qui vient d'être dit plus haut, la tonalité de mi bémol mineur, propre à *la Deuxième Sonate pour piano* (inédite) de 1926, que l'on retrouve dans un ouvrage scolaire du même genre *(Zweite (I) Sonate für Clavier allein* [7] (en fait, la première partie de sonate pour piano, datant probablement de la dernière année d'études à Vienne, et à laquelle l'auteur paraît avoir accordé une attention spéciale, puisqu'il l'a reprise en quelques variantes) me semble être dûe à quelque chose d'autre qu'une simple coïncidence.

Il serait superflu d'ajouter une conclusion théorique à ce qui a été exposé; la thèse passionnante des corrélations entre la création énescienne inédite et celle qui a été publiée, de leur étroite cohésion, proposée comme idée de base à notre investigation, a été, je pense, démontrée dans les limites permises par le stade actuel de la recherche sur les inédits d'Enescu. Peut-être seule une démarche plutôt pratique — celle consistant à dresser un catalogue exhaustif des écrits musicaux de George Enescu [8] serait en mesure de répondre à toutes les questions, à condition toutefois qu'une pareille action implique — et par conséquent puisse transmettre — l'idée de *l'intégralité*, de cette cohésion véritablement monolithique propre à l'univers de pensée et de création de George Enescu.

CLEMANSA FIRCA

[6] À l'exception de la première variante, *en mi bémol majeur*, le reste des variantes de ce Septuor sont écrites en *mi majeur*.

[7] Ouvrage d'école signalé par Mircea Voïcana, dans *George Enescu*, Monographie, Bucarest, 1972, p. 105.

[8] Action en cours dans le cadre du « Centru de studii George Enescu al Academiei de Ştiinţe sociale şi politice din R.S. România » (Centre d'études George Enescu, de l'Académie des Sciences sociales et politiques de la R. S. de Roumanie).

Le violoniste

Pour étudier l'art du violon chez George Enescu le chercheur se voit sans cesse obligé de rechercher la pensée poétique qui l'inspire dans son ensemble, la source qui engendre sa puissante unité de style et crée des liaisons mystérieuses entre les formes d'expression de cette esthétique. C'est alors seulement que l'investigation de l'art interprétatif devient réellement pertinente et se prête à des développements que le matériel documentaire, assez pauvre, ne pourrait justifier. Nous pensons, tout d'abord, aux trop rares enregistrements que nous possédons, et aussi au moment et aux conditions de leur réalisation. George Enescu était un adversaire déclaré des enregistrements, de la « fixation » du moment créateur, qu'il ne considérait possible que dans la salle de concerts, consumé dans l'atmosphère vibrante qui s'établit entre l'artiste et le public. Quiconque connaît les affres d'un enregistrement, aux incessantes reprises épuisant l'inspiration et la chaleur de l'interprétation, comprendra la réserve de cet artiste si grand, qui officiait sur la scène, recréant la musique dans une fascinante communion avec la pensée du créateur. Il n'en a pas moins cédé parfois aux insistances des maisons d'enregistrement, ce qui fait que nous possédons quelques pièces dont: la *Follia* de Corelli, le *Largo espressivo* de Pugnani; *Tempo di menuetto* et l'*Aubade provençale* de Kreisler; la *Sérénade* d'Ambrosio, le *Chœur des derviches* de Beethoven, *Feuilles d'album* de Wagner et le *Poème* de Chausson. Tous ces enregistrements ont été réalisés à l'époque de sa maturité, la technique de la gravure, alors à l'étape des recherches du 78 tours, n'étant cependant pas à la hauteur et ne permettant guère de saisir les transparences et les fluidités du son, le jeu des lumières et l'affaiblissement des sonorités en murmure qui caractérisaient ses interprétations. L'enregistrement du *Poème* de Chausson est pourtant la reproduction la plus fidèle de cette prise de conscience émotionnelle, par la tension de la phrase et par la pathétique éloquence de la communication. Plus tard, ayant déjà atteint la pente déclinante de la vie, malade et fatigué, George Enescu accepte à nouveau d'enregistrer des œuvres de grande envergure cette fois — des sonates de Beethoven, de Schumann, mais aussi des siennes, ainsi que les *Trois sonates* et les *Trois partitas pour violon* de Jean-Sébastien Bach. Sauf certains aspects qui affectent l'exactitude de l'exécution, tous les enregistrements reflètent bien la profondeur de pensée du maître. Bach nous donne ce qu'il y a de plus élevé dans sa conception, un modèle de quintessence de l'expression dégageant la vérité artistique épurée de ses éléments esthétiques périssables, assujettis aux fluctuations du goût et des différentes écoles. Le moment était le plus propice à l'analyse du style de l'interprétation de George Enescu après un demi-siècle d'évolution. Mais les exégèses qui parurent alors furent loin d'être à la hauteur. Les jugements de valeurs, même s'ils ont recours à l'argument littéraire, sont loin d'expliquer une conception, une position esthétique. Par malheur « c'est ainsi qu'on écrit

À 21 ans, à Londres

l'histoire » de l'art du violon. Enescu violoniste a été apprécié dès son apparition, au début du siècle, au milieu de l'illustre pléiade des Ysaye, des Kreisler, des Thibaud, pour son art puissamment original. Personne n'est allé au-delà de cette flatteuse appréciation, et le manque d'une discothèque adéquate a dispensé l'histoire d'une analyse qui fixe le rôle et la place de cette esthétique. Voici le style dont fait usage Marc Pincherle, un des grands admirateurs d'Enescu, critique de grande autorité et violoniste lui-même, dans le livre *Le monde des virtuoses* (Flammarion, Paris, 1961): « Le *Concerto* » commence, la timbale pose le rythme de l'interminable tutti (...) Enesco entre dans le jeu et le charme promis opère dès les premières mesures; il a monté la chaîne d'octaves du début avec *cette sonorité désormais inoubliable, mélange, rebelle à l'analyse, d'intellectualité et d'émotion charnelle* (c'est nous qui soulignons) avec une ampleur noble; et, surtout, *avec cette éloquence musicale, don entre tous inanalysable* (c'est nous qui soulignons) qui va conférer à chaque contour mélodique un sens, une plastique et transforme en phrases vivantes ces traits, mornes séquelles de notes sous les doigts de ceux que l'inspiration n'habite pas. L'auditoire vit des minutes rares. Une commune ferveur unit ces âmes hétéroclites ». Un peu plus loin apparaît aussi le terme que de nombreux critiques ayant succombé eux aussi à l'émotion générale ont adopté: « le sortilège énescien ». « Je veux parler (dit Pincherle) de cette influence mystérieuse que l'on qualifie, faute de mieux, de magnétique. Elle semble rayonner du soliste, elle l'investit, pour un temps, d'une autorité souveraine sur l'orchestre maté, sur le public « charmé » si bien que nulle critique ne le hantera, tant que durera l'envoûtement ». Ce charme a effectivement duré pendant toute sa carrière de violoniste

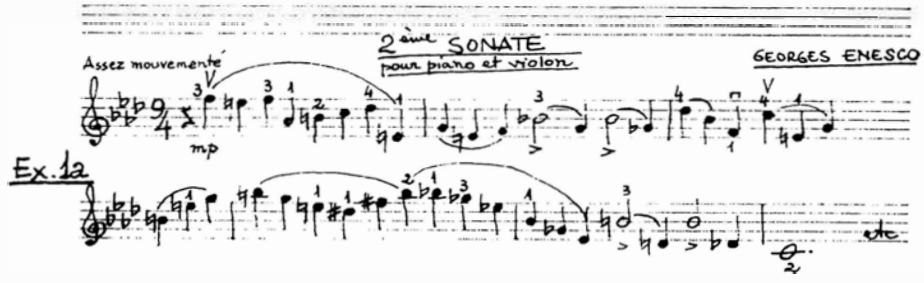
généralement qualifié de « puissante originalité », ce qui ne pouvait stimuler une analyse esthétique approfondie. Cependant, bien que l'esprit critique ait été parfois mis en branle, l'absence d'une compréhension profonde du style d'Enescu n'en est pas moins demeurée évidente. C'est pourquoi nous pensons à Carl Flesch, camarade d'Enescu et de Thibaud dans la classe du professeur Marsick et même promotion de « premier prix », devenu plus tard un professeur de grande notoriété et un théoricien intéressant des problèmes d'interprétation. Dans son livre de *Souvenirs* il adopte une position critique confuse, usant d'affirmations péremptoires — sur lesquelles il finit pourtant par revenir — et d'objections sans fondement, pour affirmer enfin: « En dépit de mes réserves, sa façon de jouer à cette occasion (1935), nous a ravis du commencement à la fin. Son sentiment était authentique, la base technique solide, le mélange d'émotion et de pensée bien équilibré et j'ai fini par *conclure qu'Enesco était l'une des personnalités artistiques les plus attrayantes de notre temps.* » (C'est nous qui soulignons.) Voici une constatation bien plus proche de la vérité et qui se trouve aux antipodes des plus anciennes réserves de ce même Flesch. L'histoire de ces temps démontre l'éclat de la gloire énescienne. Au seuil du siècle et pendant ses dix premières années, le compositeur et le violoniste s'imposent avec force devant la critique et le public parisien. Il avait écrit le *Poème roumain*, les *Rhapsodies*, la *Première symphonie*, la *Suite n° 1*, les deux premières *Sonates pour piano et violon*, la *Sonate n° 1 pour piano et violoncelle*, le *Trio à piano*, le *Quatuor à piano*, *l'Octuor*, le *Dixtuor*, dont les premières auditions ont remporté de grands succès aux concerts Colonne. C'est aux mêmes concerts Colonne qu'eurent lieu aussi, avec l'appui enthousiaste du grand chef d'orchestre (ancien violoniste) Edouard Colonne, les premiers grands succès du violoniste Enescu. En juillet 1899, le jeune homme âgé de 18 ans obtint le premier prix en interprétant le *Concerto en si mineur* de Saint-Saëns, le jury étant représenté par Théodore Dubois (président), Raoul Taffanel, Ed. Colonne, Geloso, Nedeaud, etc. L'année suivante il apparaît pour la première fois comme soliste à Paris (le 11 et le 17 février), aux concerts Colonne, avec les *Concertos* de Beethoven et de Saint-Saëns, et quelques jours plus tard il soutiendra la première audition de sa *Sonate n° 2 en fa mineur* avec Jacques Thibaud au violon et l'auteur au piano. La période qui suivit fut celle d'une activité de concertiste intense, surprenante non seulement par cette magique et inexplicable puissance de communication mais aussi par l'immense répertoire parcouru avec une fréquence inouïe, due à une mémoire surprenante. Enescu collabore (en faisant surtout de la musique de chambre) avec les plus grandes personnalités du temps: Pablo Casals, Jacques Thibaud, Gabriel Fauré, Louis Fournier, Jules Boucherit, Alfredo Casella, Léon Moreau, Henri Casadessus, Gabriel Pierné, les chefs d'orchestre Colonne, Weingartner, Philippe Gaubert, Camille Chevillard, Pierre Monteux. C'est encore dans sa première jeunesse, au début du siècle, qu'Enescu reçoit les honneurs les plus flatteurs. C'est ainsi que lui est confiée en 1907 la première audition du *Concerto n° 7 en ré majeur* de Mozart (découvert l'année même) et à l'occasion des concerts pour la commémoration d'Edouard Lalo, à

Lille (ville natale du compositeur) l'interprétation de la *Symphonie espagnole*, bien qu'à ce moment-là Jacques Thibaud, le plus illustre des violonistes français, en fût pourtant un interprète prestigieux. En 1909 il est le soliste du *Concerto* de Beethoven à l'occasion du gala organisé à l'Opéra de Paris pour élever un monument à Beethoven à Paris (chef d'orchestre Henri Rabaud). Pour l'interprétation sans précédent de ce monument du répertoire universel du violon le grand artiste reçut de la main de Joseph Joachim les cadences (qu'il avait écrites) pour ce *Concerto* de Beethoven (Berlin, le 30 décembre 1899). Pendant les décennies qui suivirent les témoignages de respect et d'admiration continuent. À l'occasion d'un récital Bach-Saint-Saëns, salle Gaveau, le public accueillit Enescu debout et l'ovationna longuement; lors de sa tournée en Amérique, lorsque le paquebot entra en rade de New York, les haut-parleurs diffusaient le *Poème roumain* pour honorer l'hôte de marque, George Enescu.

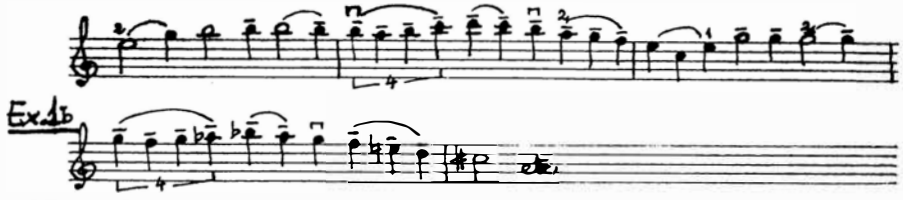
La musicologie roumaine a étudié l'œuvre de George Enescu dans sa totalité, préparant les fondements logiques et historiques qui accompagnent son chemin assuré de génie créateur. Il semblerait que, s'ajoutant à sa création durable, sa carrière de violoniste ne puisse être considérée qu'uniquement comme une forme d'activité assurant l'existence du compositeur; mais une telle interprétation ignorerait injustement cette profonde pensée esthétique si importante pour l'évolution de l'art du violon, une voie insouciante des fluctuations de la mode. Dans les nombreuses études que je publie depuis vingt ans, j'ai tenté de déchiffrer les problèmes et les solutions qui ont défini et exprimé la force interprétative de la pensée d'Enescu. Le sortilège énescien — dont ont joui ses contemporains — peut être expliqué par un processus d'élévation assuré par une conception supérieure. Et combien impressionnante et insolite a semblé l'identification du violoniste avec le style et la pensée de l'œuvre qu'il devait reproduire ! À Vienne, après un récital qui comprenait les trois magnifiques sonates de Brahms, un inconnu rendi tvisite à Enescu dans sa loge et — fasciné sans doute par ce pouvoir de s'identifier avec l'œuvre qu'il interprétait — lui demanda: « *Quand vous jouez ces sonates, vous sentez-vous Georges Enesco ou Johannes Brahms? Comprenez bien: je désire savoir s'il vous arrive parfois de vivre l'illusion de vous croire l'auteur même de l'œuvre que vous interprétez?* » *Embarrassé et retenu par une grande réserve, Enesco a laissé la question sans réponse. Plus tard cependant, se rappelant cette impression et la curiosité du mélomane, Enesco écrivait:* « *Non, ce n'est pas un sacrilège que de s'identifier au créateur d'un chef-d'œuvre: au contraire, c'est une illusion féconde qui permet de mieux s'identifier avec le musicien dont on est l'humble interprète. La chose est relativement aisée quand on vit dans un rêve permanent. Quant à moi qui ne cesse de rêver en la compagnie des grands disparus, si je ne me transporte pas au XVIIIe siècle quand je joue une sonate de Bach, si je ne me crois pas Beethoven quand j'attaque la Sonate à Kreutzer, j'ai l'impression de ne pas pouvoir les bien traduire* ». Les raisons de sa capacité de rêver et de sa faculté de s'arracher au tangible sont à rechercher dans l'enfance d'Enescu, dans le milieu et les conditions qui ont vu éclore les premiers signes de son génie. C'est dans

le milieu rustique aux éléments pleins de sensibilité et de bonté propre à la nature des Moldaves qu'il faut chercher les sources de son art. L'enfant George Enescu, huitième rejeton et seul survivant, est protégé pendant toute sa première enfance contre tout contact et ne connaît pas le plaisir des jeux entre enfants du même âge. Il grandit seul, entouré du charme féerique de la nature. Ainsi s'affermit le fond grave et nostalgique de son tempérament, et l'impression de rêve, avouée et choyée par le musicien, deviendra un état permanent. Voué à entendre et à comprendre autrement que le reste des humains, l'enfant prodige écoute fiévreusement les bruissements et les rumeurs de la nature. Ému, il entend l'appel d'une flûte, puis c'est la vision du ménétrier qui fixe son attention. Il apprend tout seul à jouer du violon, essayant, trouvant, inventant, imitant. Lorsqu'il fut présenté, à deux reprises, au professeur Edouard Caudella (ancien élève de Massart et de Vieuxtemps), ce dernier ne fut pas surpris des moyens rudimentaires de l'enfant, il comprit sa précocité géniale et le dirigea vers la grande école viennoise, afin qu'il fût instruit complètement et pour ordonner son éducation musicale. Mais c'est justement dans ce désordre initial, exalté et stimulant l'imagination que le chant énescien trouve, me semble-t-il, sa source, ce mode d'expression qui a tout surpris et subjugué. Tout ce qui fut ajouté plus tard, la science musicale et l'art du violon, n'a pas tari cette sève. Nous pouvons donc consigner une première explication de l'expression énescienne: des éléments disparates, assimilés pendant la phase d'absorption de la substance populaire, et qui après avoir traversé deux grandes écoles de musique (à Vienne et à Paris), reparaissent dans le style de son interprétation comme des fonctions intégrables dans l'art mondial du violon. À ce moment-là il y avait deux courants en ce qui concerne l'interprétation, où la pensée poétique trouvait malaisément sa place: la virtuosité pure (le virtuosisme) et l'académisme sévère, dépourvu des attributs d'une communication vibrante. Les grands artistes, un Ysaye, un Kreisler, un Thibaud apportent un souffle nouveau, leur style très personnel et très expressif. Le Roumain Enescu éprouve constamment le besoin de s'évader hors des limites strictes de l'instrument et surtout loin des rigueurs étouffantes des éditions dépourvues d'inspiration de l'époque. La phrase doit respirer, le discours musical demande du relief, la modulation dans l'expression, de la chaleur, de la souplesse, une communion. L'acte interprétatif doit saisir et rendre l'émotion qui a déterminé le moment de la création, recréant pour le public l'émotion de ce moment. Le virtuosisme pas plus que l'académisme ne pouvaient offrir les données expressives inhérentes à une telle conception de l'interprétation. Pas plus que ne peuvent assurer un rôle créateur à l'interprète la transformation de la présence scénique en un triomphe de l'habileté technique, ou de la rigueur sèche d'une présentation tout à fait objective. Enescu a rempli ce rôle dans toute sa beauté respectant la musique, mais offrant une vitalité extrême à la communication. Sur un fond de clarté technique parfaite et de pénétration de la pensée de l'auteur, il établit le choix du *tempo* comme une exigence extrêmement importante, fixant ensuite le dosage de la succession des tons ascendants

et descendants et de l'expression, selon le style de l'œuvre. Il allait au-devant de cette réalisation complexe avec la force d'une profonde compréhension. Pour choisir son expression il disposait d'une extraordinaire coloration. La main gauche élargissait les limites sensibles du toucher, par une application souple, très plastique, des doigts qui, pour les cantilènes, rendaient des sons plus chauds. Pour les coups rapides, cependant, la main nerveuse et vigoureuse articulait avec précision, donnant une grande vitalité aux passages. Le *vibrato* allait de la fréquence la plus stricte et la plus passionnée à la plus faible oscillation (vers les sons blancs) et était utilisé selon les exigences de l'expression, avec un naturel stupéfiant. La phrase devenait donc lumineuse suivant l'intention musicale. Le trille était rapide ou rare, mesuré, selon les mêmes variations. La main droite tout aussi souple (toutes jointures libres) moulait le coup d'archet avec la même plasticité, mettant en relief ou atténuant les composantes de la phrase, toujours suivant le style et les exigences du moment. Quoiqu'il utilisât la plus faible tension des crins, l'archet pouvait passer d'une façon stupéfiante du pianissimo au fortissimo et exécuter toutes les performances de la main droite *(spiccati, ricochets, jetés)*. Grâce à ces qualités si subtiles, la technique des passages était complètement subordonnée à la phrase musicale. Pour rendre l'exécution aussi expressive que possible, pour lui donner du relief, pour réaliser une communion parfaite, Enescu apporte en pleine atmosphère néo-romantique (à laquelle s'ajoutaient certaines tendances salonardes), des procédés innovateurs qui font pressentir l'art pratiqué de nos jours. Ainsi le doigté énescien épure l'expression de l'excès de *glissandi*, utilisant au maximum les extensions. En suivant la ligne des principes rationnels du doigté, liés à la manière de phraser et à la dynamique, il cherche inlassablement à se détacher du caractère que la position confère à la pression, en évitant les *glissandi* générés par les changements de position. Les extensions (parfois aussi les contractions) assurent la tension de la phrase et un relief expressif sobre, que l'on peut adapter à tous les styles. Une autre modalité expressive est constituée par le *louré* énescien, obtenu en articulant les sons d'un *legato*. Il accentuait de manière expressive des notes unies par un *legato*, mais marquées par un trait placé au-dessus de chaque son par des pressions légères de l'index pendant le trajet élastique du coup d'archet. Les premières manifestations après l'abandon du système régi par la position et l'adoption du *louré* énescien se retrouvent dans la *Sonate nº 2 en fa mineur pour piano et violon*. L'apparition de l'œuvre coïncide avec l'affirmation et le début de l'extraordinaire carrière de concertiste de George Enescu (1899). Ce fut le premier témoignage de l'entente mystérieuse du compositeur et du violoniste, confondus dans la même pensée musicale. L'énonciation du thème I au début de la première partie oblige l'interprète de travailler librement entre les positions, par des extensions et des contractions (exemple 1 a). Pendant les mesures 43 et 45, respectivement la 6e et la 8e de l'exposition du second thème, le *louré* donne aux quadruples croches des aspects de double croche, de voix humaine, d'une grande puissance d'expression (l'exemple 1 b).



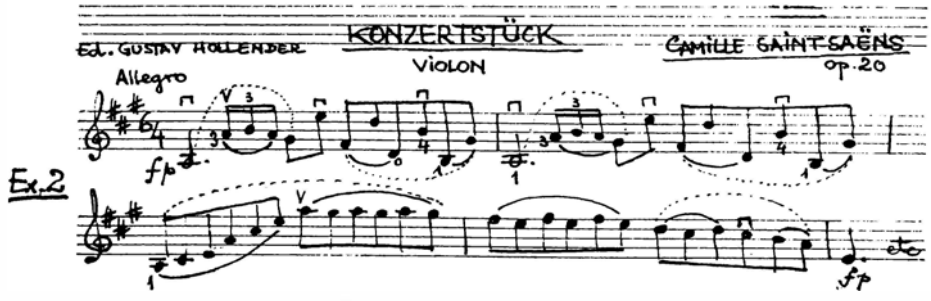
Exemple n° 1 a



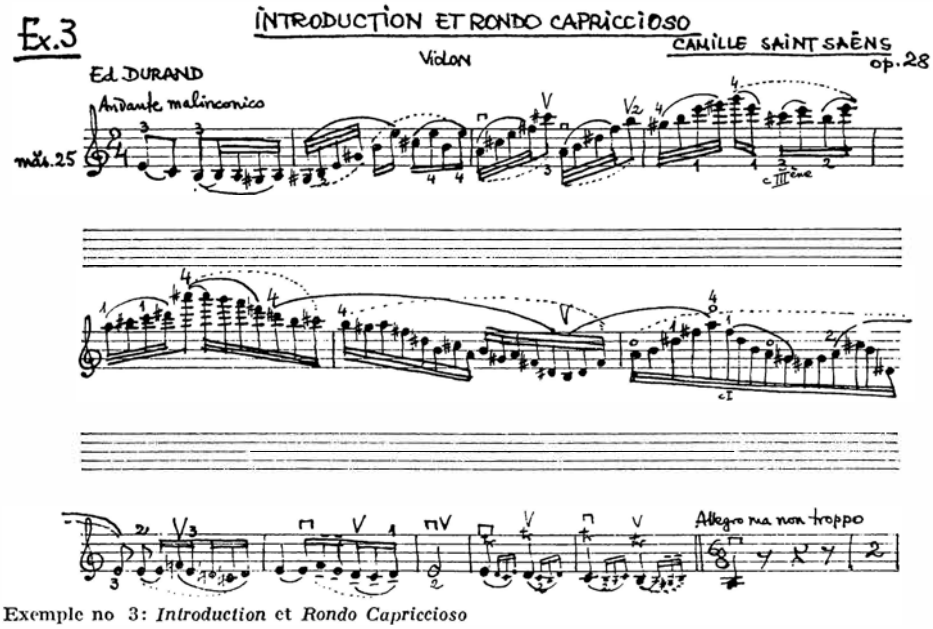
Exemple n° 1 b

Exemples 1 a et 1 b George Enescu: la *Sonate en fa mineur op. 6.* Pour finir, un procédé (innovateur pour les premières décennies et adopté par les générations de concertistes qui suivirent) est constitué par la manière de répartir, de placer les phrases musicales pendant le coup d'archet. Dans presque toutes leurs œuvres, les grands créateurs (exception faite pour les violonistes-compositeurs) se sont contentés de fixer les grandes lignes d'expression, exigées par le sens général de la musique. Les procédés techniques qui sont tenus de résoudre logiquement et avec conviction les problèmes de la phrase ont été abandonnés aux interprètes. Les *legato* et les détachés des phrases, le choix de la corde et surtout des doigtés ne pouvaient constituer une préoccupation pour le compositeur, le rôle de contribuer par la musicalité, le goût artistique et le style instrumental revenant à l'interprète. Certaines éditions ont publié les travaux sans s'inquiéter de faire signer les rédactions par un professeur ou un concertiste réputé. Puis ont paru des rédactions dont la manière reflétait des conceptions et des positions qui interprétaient diversement le texte musical. Les exagérations ne manquaient pas, se manifestant soit dans des libertés créant une phrase discutable, soit dans un soi-disant respect rigoureux de l'original. Enescu a apporté par ses interprétations des solutions logiques autant que capables de réaliser une communication vivante de la musique. Par ses procédés il répartissait les *legato* trop étendus qui suffocaient la phrase en *legato* plus courts (qui soulignaient justement les moments les plus importants) ou bien il choisissait dans un *legato* inexpressif une seule valeur courte et sise sur un temps faible pour la mettre en évidence. La reprise du coup apportait une nouvelle fraîcheur à la respiration de la phrase.

Voici l'exemple n° 2 *(Pièce de concert* de Saint-Saëns, édition signée par Gustave Hollaender, valable encore de nos jours). Les legato de cette édition sont marqués en pointillé, cependant que la solution Enescu marque des traits continus. Tout aussi illustré d'exemples est le fragment de l'*Introduction* et du *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns de l'Édition Duran (de la mesure 25 jusqu'à l'*Allegro)* — l'exemple n° 3.



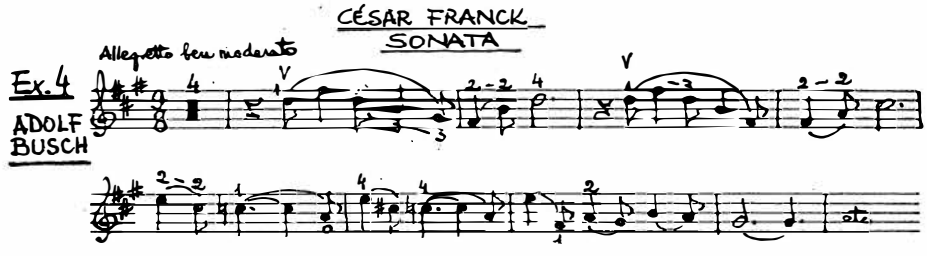
Exemple n° 2: ***Pièce de concert*** **de Camille Saint-Saëns**



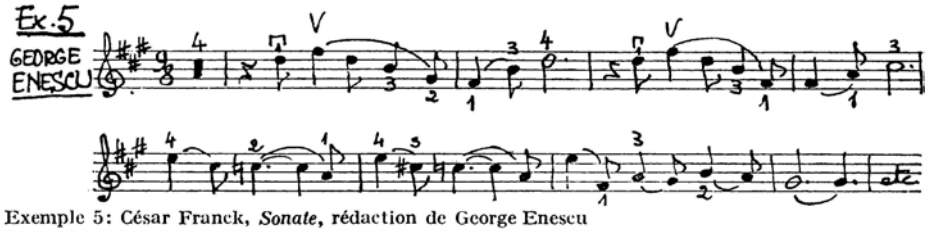
Exemple no 3: *Introduction* et *Rondo Capriccioso*

Dans la *Sonate* de César Franck Enescu donne une solution géniale aux problèmes d'interprétation extrêmement ardus de la première partie, *Allegreto ben moderato* — essence méditative de cette sonate dans sa totalité.

L'exposition du célèbre thème de 27 mesures établit une atmosphère de la plus pure élévation. Après les quatre mesures du piano, le violon lance un appel, une faible interrogation, rien que deux sons, trois notes (ré — fa dièze — ré), qui doit être élevée dans une lumière d'une pureté parfaite. Les doigtés par extension et les coups d'archet d'Enescu créent cette atmosphère d'une manière idéale. Dans l'exemple 4 nous rendons l'édition de Busch (Breitkopf), dans laquelle les doigtés exigent inévitablement les glissandi, et les legato, manquant d'inspiration, rendent le thème très plat. L'exemple 5 présente les solutions trouvées par Enescu.

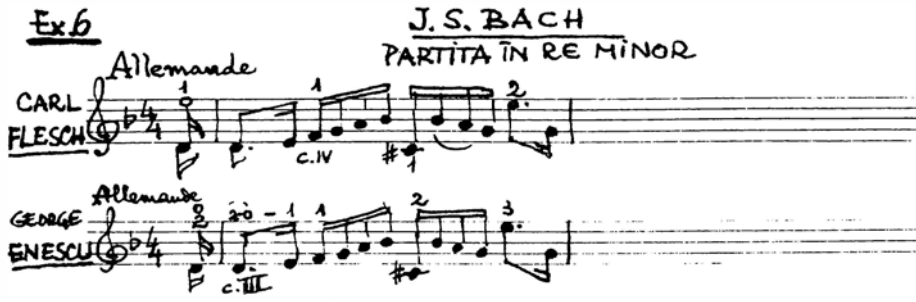


Exemple 4: César Franck, *Sonate*, rédaction d'Adolphe Busch

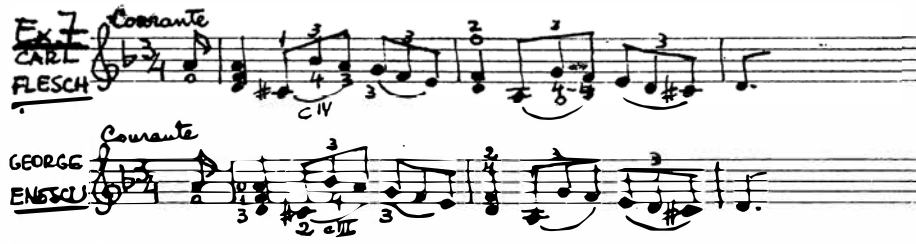


Exemple 5: César Franck, *Sonate*, rédaction de George Enescu

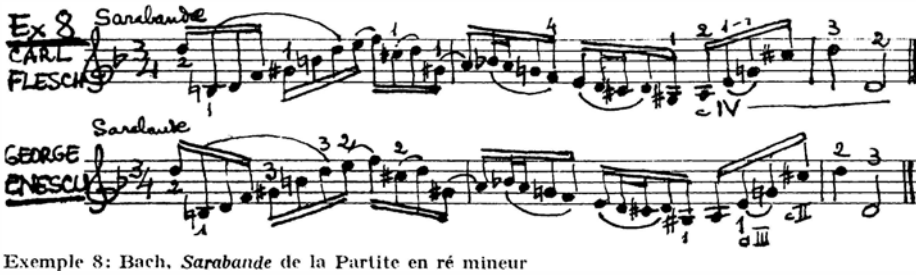
Pour Bach, l'interprétation d'Enescu représente peut-être la conception la plus profonde et la plus proche de ce chef-d'œuvre de la culture universelle. Dans les exemples 6, 7, 8, 9 nous montrons, en les comparant, les solutions de Carl Flesch (prises dans l'édition Peters-Leipzig, utilisée dans toutes les écoles de musique, même si elle est dépassée aujourd'hui) et les solutions de George Enescu (qui n'ont pas été rédigées, mais que j'ai notées au cours qu'il tenait à l'Institut Instrumental d'Yvonne Astruc, en mai et juin 1937). Flesch tient pour absolu le principe de l'unité des timbres, c'est pourquoi toutes ses solutions utilisent des positions élevées, des sauts absurdes provoquant une grandiloquence déplacée dans cette musique. En plus, ces solutions apportent aussi de longs glissandi que le violoniste le plus habile ne saurait éviter. George Enescu sacrifie toute exigence de virtuosité pour l'intégrité de la construction musicale, pour la pureté du style, si difficile à obtenir dans cette musique. Enescu travaille en utilisant les positions 1 et 2, tout au plus 4, évitant les glissandi et les raffinements sonores qui abaissent et appauvrissent les perspectives de la musique, mettant la construction en danger.



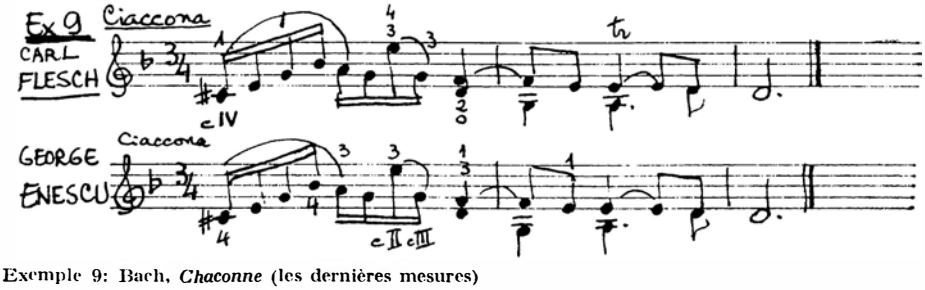
Exemple 6: Bach, *Allemande* de la Partite en re mineur



Exemple 7: Bach, *Courante* de la Partite en re mineur



Exemple 8: Bach, *Sarabande* de la Partite en ré mineur



Exemple 9: Bach, *Chaconne* (les dernières mesures)

La conception d'Enescu, qui a été adoptée par des personnalités considérables du style contemporain, n'a malheureusement pas été fixée par des éditions critiques. Enescu a généreusement répandu son savoir et l'application d'une pensée géniale pendant les cours qu'il a tenus à l'Institut instrumental de Paris, dans les salons d'Yvonne Astruc (où Pierre Monteux tenait un cours pour chefs d'orchestre et Marcel Ciampi un cours de piano), à l'Académie Chigiana de Sienne (Italie), en Amérique à New York (David Mannes Music School) et à Illinois University, de même qu'en Angleterre (à Brighton et à Bryanstone). Ainsi, ses inestimables conquêtes esthétiques ont été assimilées, mises en valeur, transmises, constituant un courant d'idées qui a énormément contribué à l'établissement de bases solides aux perspectives du style du violon. En plus du splendide exemple de son élève le plus cher, le violoniste de génie Yehudi Menuhin, nous pouvons consigner des noms de premier ordre comme Arthur Grumieux, Christian Ferras, Ida Haendel, auxquels s'ajoutent des personnalités comme Yvonne Astruc, Hélène Jourdain-Morhange, Karl von Neste, Serge Blanc et tant d'autres qui répandront dans le monde entier cet art aux *impérissables valeurs esthétiques.* Par lui la pensée de l'interprète pourra rejoindre toujours la pensée du créateur, en dégageant au fil du temps sa substance poétique.

GEORGE MANOLIU

Le chef d'orchestre

« Enesco restera pour moi l'Absolu . . . Avant toute autre chose, Enesco m'a découvert le summum de sa conception de la musique », écrivait Yehudi Menuhin en 1976, dans son *Voyage inachevé.*

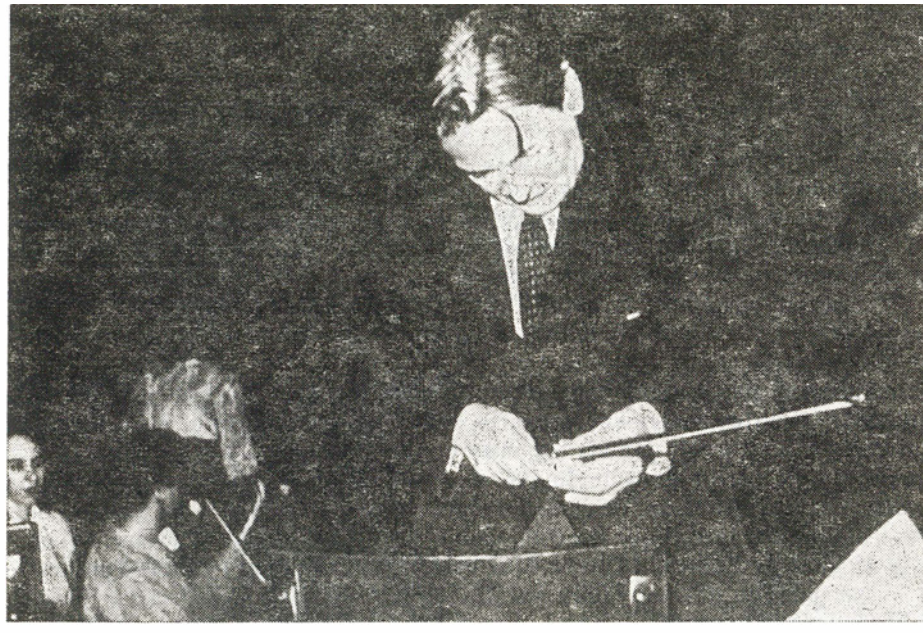
Mais l'hypostase où Enesco se dévoile, nous semble-t-il, le plus complètement, est celle où, libéré des servitudes du combat avec la matière sonore, il se consacre, avec toute la fougue de sa nature visionnaire, à l'instrument le plus grand et le plus complexe: l'orchestre, dont il assume la direction. Il considérait que le travail du chef d'orchestre « est bien plus complexe et correspond de bien plus près à mes besoins artistiques. La violon me retient, m'entrave, l'archet semble coller aux cordes . . . Ma baguette c'est l'archet libéré. »

Sous la direction d'Enescu, *Les Après-midi d'un Faune* de Debussy, par exemple, ne se structurait pas selon un plan composite. La musique de ce petit poème s'enchaînait en une parfaite harmonie, la baguette évoquait une vision plastique suspendue entre le rêve et la réalité. La polyphonie

des lignes devenait dans la conception du chef d'orchestre une polychromie du timbre. Sa main gauche, détachée des cordes du violon, effleurait le jeu nonchalant de la flûte, caressait les arabesques qu'elle inscrit dans l'amphore orchestrale. Si dans le premier mouvement de la *Deuxième Symphonie* de Brahms, Enescu ciselait minutieusement chaque micro-surface, rythmant avec insistance et prudence en 6, dans la première partie de la *Quatrième Symphonie* (du même auteur) il s'abandonnait au vol, ses doigts transparents espaçant l'accompagnement que faisaient les cordes, tel un instrument indivisible et incomparable. Bernard Gavoty, un musicologue distingué, définissait en peu de mots l'art d'Enescu—chef d'orchestre, dans le volume *Les souvenirs de Georges Enesco:* « Je ne connais pas de chef d'orchestre moins spectaculaire. Assis (à l'époque où ces lignes étaient écrites, Enescu ne dirigeait plus debout) et se servant de très peu de gestes, il est parfaitement efficient. Sa présence, son autorité, ses regards font naître la certitude. Le choix parfait des tempos, la divination des accents justes, des pulsations secrètes — s'est plus que beau, c'est vrai. Une interprétation comme celle d'Enesco ne se discute pas, on y adhère comme on adhère à la foi. »

Enescu à son pupitre s'identifiait avec la musique, se confondait avec le créateur de l'ouvrage interprété. Il ne considérait pas ceci comme un sacrilège, mais bien au contraire comme « une illusion féconde qui permet de mieux s'identifier avec le musicien dont on est l'humble interprète. La chose est relativement aisée quand on vit dans un rêve permanent. Quant à moi, qui ne cesse de rêver en compagnie des grands disparus, si je ne me transporte pas au XVIIIe siècle quand je joue une sonate de Bach, si je ne me crois pas Beethoven quand attaque la *Sonate à Kreutzer*, j'ai l'impression de ne pas pouvoir les bien traduire. » Le musicien ne se permettait pas d'intervenir dans les partitions d'autres auteurs; mais lorsqu'il était convaincu de servir, par une interprétation originale, l'idée de l'auteur, il le faisait de bonne foi et de tout son cœur. Faisant jouer quatre trompettes à la place de deux (mesure 160) dans la *Marche funèbre* de l'*Héroïque* de Beethoven — là où, tout comme pour les cors, il y a l'indication: *fortissimo* — il obtenait un effet extraordinaire. En interprétant la *Quatrième Symphonie* de Tchaïkovsky, Enescu donnait une noblesse particulière au dramatisme de la Ière partie et investissait la partie lente des atributs d'un romantisme de bon aloi; il était extrêmement intéressant de suivre dans le *pizzicato* de la IIIe partie les gestes et l'attitude du chef d'orchestre-violoniste, qui jouait vraiment sans archet de son grand instrument, avec les articulations de tous ses doigts. Non seulement la balalaïka russe, non seulement la fête populaire ukrainienne se déroulent au son de la « bandura » à 40 ou 50 cordes; non seulement du pittoresque folklorique: la musique faisait s'envoler votre pensée plus loin encore, vers les habiles artistes-philosophes indiens peut-être; Enescu reconstituait le tout dans le sens d'une idée poétique et musicale où le *scherzo pizzicato* était ce qu'il devait être, à savoir un fragment symphonique encadré dans une structure phonique dominée par un esprit créateur original.

Mais ce n'était pas seulement pendant les concerts qu'Enescu s'identifiait avec la musique. Par exemple, il n'oubliait jamais, avant les répéti-



Au pupitre du chef d'orchestre, à la fin de sa vie

tions, de prier les musiciens d'attirer son attention au moment de la pause; mais le temps d'écoulait insensiblement; seul quelque fumeur osait lui demander une petite interruption, « le temps de fumer une cigarette, si c'est possible ! ». Les gestes d'Enescu étaient souvent visibles, amples, entraînant le bras entier, même là où il aurait pu marquer certaines figures rythmiques des seules impulsions du poignet, avec le moindre effort physique. Il craignait que les gestes légers n'entraînent la légèreté de l'orchestre. N'étant pas ce qu'on appelle « un chef d'orchestre permanent », Enescu avait l'illusion que tous les musiciens aiment la musique, et que tous sont consciencieux. Il ne sortait que très rarement de la béatitude où il se trouvait à son pupitre, mais alors, avec une extrême violence. Ainsi, pendant une répétition, dans une salle qui n'existe plus aujourd'hui (rue Brezoianu, près du jardin de Cişmigiu), il a crié une fois « silence » d'une voix profonde et forte qui a fait trembler les murs, les fenêtres et toute l'assistance.

Fatigué de rester debout, le chef d'orchestre s'asseyait pendant les pauses au piano, pour se relaxer. La claviature le tentait. Il commençait à y faire courir ses doigts. Ou bien, d'autres fois, il prenait le violoncelle et jouait le début cadencé du *Concerto en la mineur* de Saint-Saëns. Les musiciens se rassemblaient autour de lui, et l'on s'abandonnait de nouveau à la musique; mais cette fois-ci, tout le monde oubliait la pause. Les musiciens savaient que le maître n'avait jamais offensé personne en laissant la baguette et en prenant l'archet pour lui montrer commet il fallait jouer tel

ou tel fragment. Plus encore, si dans une de ses compositions, manuscrite ou imprimée, aux doigtés et aux liaisons minutieuses comme il en avait l'habitude d'indiquer, le chef de pupitre proposait d'opérer un léger changement, de sectionner un arc de sens afin de faciliter l'exécution, le compositeur-chef d'orchestre acquiesçait tout de suite: « faites comme il vous est le plus commode ». Ion Lapoş, chef de pupitre au second violon dans l'orchestre symphonique de la Radio, raconte: « En sa présence, on se sentait croître spirituellement. Ses regards, sa voix, ses gestes éclairaient les âmes, faisaient naître la confiance et la joie. On se sentait heureux d'avoir embrassé cette carrière et de connaître des gens comme lui. »

Enescu possédait, à côté d'autres nombreuses vertus, une mémoire tout à fait extraordinaire. « Il dirigeait toujours par cœur, avec une assurance et une autorité qui se faisaient tout de suite sentir. Des orchestres qui ne le connaissaient pas étaient conquis, subjugués, fascinés par sa personnalité, quelques minutes seulement après le début de la répétition. Une mémoire comme on n'en avait jamais vu, une oreille incomparable, qui saisissait le moindre son perdu dans le fourré de l'orchestre, la moindre omission ou faute. La révélation de Toscanini comme chef d'orchestre a pu passer, bien des années plus tard, pour un événement et un phénomène similaire. » (Emanoil Ciomac — *Enescu*, Editura Muzicală, 1968). Enescu — chef d'orchestre a laissé partout des souvenirs inoubliables: à Paris, à Londres, à Madrid, à Moscou, à Leningrad, à Rome, aux États-Unis ou au Canada. La célèbre orchestre symphonique de Philadelphie, l'orchestre de Stokowsky, qu'Enescu a dirigé en 1923 et qui avait introduit dans le circuit mondial des disques comprenant la *Première Rhapsodie*, lui a offert en signe d'hommage une photo avec les autographes de tous les musiciens. L'orchestre philarmonique de New York, auquel il a dédié la *Troisième Suite* (« Villageoise ») présentée en première au Carnegie Hall en février 1939, sous la baguette de l'auteur, lui témoignait également une profonde estime.

Béla Bartók évoquait son premier contact avec Enescu de la façon suivante: « Dès qu'on lui eut remis la partition de mon ouvrage pour orchestre intitulé *Deux tableaux*, Enescu la déploya sur ses genoux et s'absorba dans la lecture. L'expression de son visage, la façon dont il [illegible] et sifflait tout bas me firent comprendre qu'[illegible] saisi les traits harmoniques les plus compliqués de l'orchestration. Il s'excusa de devoir refaire la partition, afin d'en retenir les moindres détails. (...) Après une seconde lecture, il me la rendit et c'est moi qui l'apportai le lendemain, à la répétition. L'archiviste des partitions la prit et la plaça sur le pupitre du chef d'orchestre. Celui-ci y monta allègrement et son premier geste fut de prendre la partition et de la mettre dans le tiroir. Mon étonnement fut tel, que [illegible] vie. »

La discographie constitue un chapitre important de l'activité d'Enescu comme chef d'orchestre. Il a enregistré avec l'orchestre philarmonique de Bucarest la *Premiere Suite* et la *Symphonie en mi bémol*, que nous venons d'avoir la joie d'écouter à Radio Bucarest dans le cycle d'émissions consacrées au centenaire Enescu. Mais presque la moitié des 50 pièces enregistrées sous la

JEAN AL. STERIADI:
Enescu dirigeant

Gravure de CORNELIU BABA (1955)

direction d'Enescu est constituée par la série Bach, éditée par la maison DECCA en 1950, à l'occasion du bicentenaire du Chantre de Leipzig. Les concertos pour violon, les concertos pour piano, les Brandenbourgeois impressionnent, sous la direction du musicien roumain, par leur austérité et leur simplicité souveraines. Enescu a enregistré en microsillon (Remington-R-149-47), avec l'orchestre parisien Colonne, dans la série *Music for millions*, sa *Première Rhapsodie* qui, par les plus de 50 versions interprétatives, détient un véritable record dans la discographie mondiale. Le dernier enregistrement sur dique, sous la direction d'Enescu, de la *Rhapsodie en la majeur* a été, à ma connaissance, celui réalisé par l'orchestre symphonique d'État de l'URSS, au printemps 1946 — disque URSS 013664, repris par les éditions Supraphon (—40064 Standard).

Enescu est célèbre surtout comme compositeur, violoniste (alto, violoncelle), pianiste, pédagogue d'orchestre et professeur. Cependant, sa carrière de chef d'orchestre, déployée, de façon spectaculaire, sur plus d'un demi-siècle, mérite croyons-nous, d'être retracée dans ce contexte jubilaire.

Le 120e concert symphonique de Bucarest avait lieu, le 1er Mars 1898, « avec la participation de Mr. George Enescu », à qui Eduard Wachmann offrait la baguette en signe d'hommage. Enescu présentait alors le *Poème roumain*. Cette suite de tableaux symphoniques, largement inspirée des chansons et des danses roumaines, avait été jouée d'abord à Paris, le 6 fevrier 1898, lors des concerts Colonne. On s'imagine aisément le succès dont allait jouir à Bucarest la première œuvre musicale roumaine inscrite dans un concert symphonique, sous la direction de l'auteur même, qui se présentait pour la première fois de sa vie en qualité de chef d'orchestre. À la sollicitation du public, le *Poème* dut être repris dans les concerts du 8 et du 15 mars, sous la même direction. Une année plus tard Enescu reparaissait à l'Athénée roumain de Bucarest. Il reprenait la baguette pour diriger, en mars 1900, une nouvelle première audition: la *Fantaisie pour piano*, avec Th. Fuchs. En avril 1900, il interprétait comme violoniste, la *Romance en sol majeur* de Beethoven, le *Rondo Capricioso* de Saint-Saëns et dirigeait en première audition une autre œuvre personnelle: la *Fantaisie pastorale pour orchestre*. Le 23 février 1903, Wachmann inscrivait au programme non moins de trois premières auditions d'œuvres d'Enescu: la *Première Suite orchestrale* et les fameuses *Rhapsodies roumaines*, que dirigeait l'auteur même. Une semaine plus tard, le 2 mars 1903, après la présentation de la *Pastorale* de Beethoven, Enescu paraissait sur la scène de l'Athénée comme soliste, jouant le *Concert* de Mendelssohn, et comme chef d'orchestre, dirigeant ses propres compositions *Deux Intermezzi pour corde* (en première audition) et les deux *Rhapsodies roumaines*. Dans les deux hypostases, il faisait résonner sur nos scènes des œuvres musicales qui n'y avaient jamais été jouées: les *Nocturnes* et le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy, l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas, la *Catalogne* d'Albenis, le *Printemps* de Glazunov, la *Schéhérézade* et *Ahtar* de Rimski-Korsakov, la *Cinquième* et la *Neuvième Symphonies* de Beethoven, l'acte III du *Perceval* de Wagner, la *Damnation de Faust* de Berlioz et d'autres encores. Il faut y ajouter des

centaines de pages de la littérature classique et romantique des sonates pour piano ou pour violon, des trios et des quatuors pour cordes.

Au moins d'août 1901, le jeune musicien participait au Festival wagnérien de Bayreuth. Il venait d'avoir 20 ans. On y jouait *Perceval, l'Anneau des Nibelung* et *le Hollandais volant*, les chefs d'orchestre de la saison étant Karl Muck, Hans Richter, Siegfrid Wagner et Felix Mottl. Entre la fascination de l'adolescent ému par les répétitions et les concerts qu'il avait suivis dans ses premières années d'études à Vienne et les magnifiques spectacles dirigés par les fameux wagnériens dans la capitale du drame musical, des années s'étaient écoulées où Enescu s'était rendu compte que l'art du chef d'orchestre n'est point facile, qu'il suppose des qualités complexes, qui peuvent faire défaut même à des « maîtres de renommée universelle », comme il allait dire plus tard.

Il ose enfin, après une certaine pratique dans son pays, apparaître pour la première fois comme chef d'orchestre à Paris, la 5 novembre 1905. Il y présentait avec l'orchestre du Conservatoire, la *Première Suite*, avec son célèbre *Prélude à l'unison*.

Il revient *à* Bucarest en septembre 1906, comme soliste (le *Concerto* de Bruch) et chef d'orchestre (le *Poème roumain)*. En janvier suivant, il présente à Angers sa *Symphonie en mi bémol majeur*; il y revient à la fin de l'année pour présenter la *Suite op. 8*. Le 17 mars 1908, il fait ses débuts comme soliste (le *Concerto n° 7* de Mozart), chef d'orchestre et compositeur à l'Académie Santa Cecilia de Rome. Il y dirige les *Rhapsodies roumaines*, qu'il présentera également en janvier 1909 à Marseille. La même année, il est de nouveau présent à Paris et, pour la première fois, à Pétersbourg et à Moscou.

La carrière internationale de chef d'orchestre d'Enescu avait bénéficié à ses débuts de sa haute classe de violoniste et de son génie de compositeur. Après avoir évoqué ces débuts, nous nous contenterons, dans les pages qui suivent, d'évoquer sa présence comme chef d'orchestre à Bucarest, lors des concerts symphoniques, à l'époque liée au nom de Dimitrie Dinicu, le successeur de Wachmann, et ensuite lors des concerts de l'orchestre philarmoniques de Bucarest, fondé après la première guerre mondiale et qui porte aujourd'hui son nom.

Enescu avait collaboré avec Dinicu, comme soliste, dès le printemps 1907. Le chef de l'orchestre du Ministère de l'Instruction Publique allait lui céder pour la première fois la baguette la 6 janvier 1908, pour un programme comprenant la *Première Suite*, la *Première Symphonie* et les *Rhapsodies*. Après avoir présenté un récital de concertos (Bach, Brahms, Lalo) dans le cadre d'un programme que Dinicu-chef d'orchestre commençait par le *Coriolan* de Beethoven (le 18 décembre 1909), Enescu dirige, le 27 décembre 1909, un festival « Enescu » (reprise du *Poème*, des *Rhapsodies* et de la *Première Symphonie);* le 3 janvier 1910 il se produit comme pianiste, jouant sous la direction de Dinicu une pièce pour piano et orchestre de Stan Golestan.

Le jour du 14 décembre 1914 constitue un événement important pour le chef d'orchestre Enescu et pour la vie musicale bucarestoise. L'illustre artiste roumain revient dans son pays, pour être à côté des siens dans l'atmosphère trouble du début de la guerre. Dix ans s'étaient écoulés depuis que Wachmann avait osé attaquer la dernière des symphonies beethovéniennes, et cinq ans depuis que Dinicu avait réédité la tentative (le 29 mars 1909). Mais ce n'étaient là que des exécutions partielles, auxquelles manquait le finale avec solistes vocaux et chœurs. Le moment était venu pour que la *Neuvième Symphonie* résonnât sous la coupole de l'Athénée dans toute sa splendeurs, avec tout son pathétique humaniste. Les chanteurs E. Drăgulinescu, M. Georgescu, R. Vrăbiescu, G. Folescu, les chœurs « Carmen » dirigés par D. G. Kiriac, l'orchestre du Ministère de l'Instruction Publique se rassemblent sous la baguette d'Enescu ce jour mémorable du 14/27 décembre 1914, jour de la première audition intégrale en Roumanie de la *Neuvième Symphonie.* Le journal « *L'Indépendance Roumaine* » notait, rapportant cet événement musical aux actions de la Croix Rouge: « L'Athénée a rassemblé sous sa coupole une foule frémissante, ennoblie par la grandeur de l'œuvre qu'elle écoutait . . . Enescu a fondu dans l'acte interprétatif toute son âme de poète et tout son art de chef d'orchestre » (I. Weinberg — *Momente şi figuri din trecutul muzicii româneşti* — « Moments et personnalités de l'histoire de la musique roumaine »). « La *Neuvième Symphonie* de Beethoven bouleversa les auditeurs, peu habitués à suivre — même ceux qui avaient fréquenté les grandes salles de concert de l'Ouest — une exécution de ce genre, animée de la façon la plus inattendue, avec peu d'éléments instrumentaux et vocaux, qui semblaient improvisés, mais qu'Enescu avait su transfigurer. Le premier *Allegro* avait pris l'aspect *Molto maestoso* de la naissance et des avatars d'un monde du douleur, tout comme celui de la *Cinquième Symphonie,* qu'Enescu dirige avec une immense force dramatique. Le *Scherzo,* par contre, avait la légèreté, la pulsation rythmique sautillante, le fantasque fulgurant, l'inflexion savoureuse en trio des danses populaires, cette volonté qui affirme sa force titanesque. L'*Adagio,* prenant une allure un peu plus rapide, gagnait en vivacité sans pour autant perdre son caractère de méditation; la fameuse seconde phrase en re majeur était merveilleusement jouée par les cordes — les cuivres, pleins de piété vers le final, semblaient annoncer, par des sonorités venant d'un autre monde, une vie nouvelle; le final enfin, avec solistes et chœurs, l'*Ode* même de la joie, avait acquis des sens profonds, humains et sociaux, d'hymne de la liberté et de la concorde. C'étaient là des accents prophétiques, en plein milieu d'une guerre hideuse qui détruisait l'humanité, un sentiment collectif de solidarité, de fraternité, auquel Enescu semblait donner une expression d'une force extraordinaire. » (Emanoil Ciomac, *Enescu).*

Le succès fut immense. La symphonie fut immédiatement reprise, et Enescu s'imposa définitivement comme un prestigieux chef d'orchestre et animateur de la vie musicale roumaine.

Ses œuvres de jeunesse, le *Poème* et les *Rhapsodies*, la *Suite avec Prélude à l'unisson*, la *Première Symphonie*, mais aussi le *Scherzo* de Dimitrie Cuclin s'inscrivent dans l'audition offerte à Bucarest sous la baguette d'Enescu en février 1915. Le 8 mars, on consigne un autre événement majeur: la première à Bucarest du *Perceval* de Wagner, en collaboration avec les chœurs « Carmen » et « Domniţa Bălaşa » et les chanteurs R. Vrăbiescu, Jean Atanasiu, Edgar Istraty. C'était là encore un événement de création interprétative collective, qui témoignait de la maturité des capacités professionnelles de nos interprètes, justifiant la fondation de l'institution d'État qui allait devenir l'Opéra roumain.

Les nombreux programmes du cycle « Histoire du violon » et les concerts symphoniques où il apparaît comme soliste laissent pourtant à Enescu le temps de diriger, les 3, 10 et 24 janvier, 27 mars et 20 avril 1916. Mais le grand événement de la vie musicale en 1916 reste la première audition et les reprises successives de la *Damnation de Faust* de Berlioz, avec les chœurs « Carmen » et « Domniţa Bălaşa », l'orchestre du Ministère de l'Instruction Publique et un groupe de solistes bucarestois.

Par suite de l'occupation étrangère, la capitale du pays est transférée à Iaşi. Enescu s'y rend également. L'artiste y joue pour les réfugiés et pour les blessés, organise des collectes philantropiques; il forme un orchestre symphonique et donne, à partir de décembre 1917, de nombreux concerts aux programmes desquels, à côté des grands noms de l'histoire de la musique, il inscrit des auteurs roumains, de jeunes talents qu'il dépistait avec une intuition dans la plupart des cas infaillible.

Revenu dans le Bucarest libéré, Enescu dirige l'orchestre du Ministère de l'Instruction Publique en mars, en mai et en juin, quand il présente une nouvelle de ses symphonies, la *Troisième.* Mais l'événement de l'année 1921 demeure le spectacle inaugural de l'Opéra roumain de Bucarest, le 8 décembre avec, au programme, le *Lohengrin* de Wagner. « La clarté de l'exposition, de la construction, de la mise en relief du motif principal, de la présentation des thèmes, du phrasé qui donne le caractère juste de chaque détail mélodique; le dosage des ombres et des lumières, l'équilibre des sonorités, la façon dont est préparée et rendue l'atmosphère spécifique, le tout soumis à une vigilence jamais relâchée, un rythme vif, sain, une force calme, sûre et communicative, une intelligence analytique maîtresse s'unissent à un si ardent élan instinctif ! Et ses gestes sobres sont si expressifs que le plus simple des musiciens, le plus borné des auditeurs est obligé de comprendre, de sentir, de communiquer » (Emanoil Ciomac, *op. cit.*). *Lohengrin* est repris fin décembre et, le jour de l'an 1922, Enescu dirige, toujours au « Théâtre lyrique », l'œuvre la plus importante de Félicien David, *le Désert*, dont la structure impressionnante est « pleine de pittoresque et de couleur exotique ». Le grand apostolat musical national d'Enescu s'achève avec l'inauguration de l'Opéra roumain. Le violoniste continue sa brillante carrière dans son pays et à l'étranger, le compositeur revient à son bureau chaque fois que ses

occupations le lui permettent, la réputation du chef d'orchestre augmente non seulement en Europe mais aussi aux États-Unis où il entreprend des tournées en 1923, 1924, 1926, 1929, 1932, 1933, 1937, 1939, 1947, 1948 et 1949. Enescu revient en Roumanie chaque année, jouant pour le public de Bucarest, de Iaşi, de Braşov etc. Il inscrit à chaque fois dans son programme de nouvelles pages d'or de la littérature symphonique ou camérale. En 1937 par exemple, revenu de longues tournées aux États-Unis et en France, il présente avec l'orchestre de la Radio le cycle complet des symphonies de Beethoven, il dirige un festival Wagner comprenant des fragments des *Maîtres chanteurs* et l'acte troisième de *Siegfried*. Il présente également, avec l'orchestre de la Radio et avec l'orchestre philarmonique, des œuvres autochtones : la *Symphonie* de Mihail Jora, le *Scherzo* du *Rubis enchanté* de Ion Nona Ottescu etc. Suivent des années d'intense activité comme soliste et comme chef d'orchestre. Il présente à Bucarest, en 1941—42, le cycle complet des *Quatuors* de Beethoven. En automne 1942, il ouvre la saison de l'orchestre symphonique de Iaşi. En automne 1943 il dirige de nombreux concerts, dont nous rappelons le concert anniversaire pour la célébration des 40 années d'activité de l'Association musicale roumaine (avec la participation du chœur « Bach » de Braşov, sous la direction de V. Bicherick) et la première audition du *Requiem* de Fauré (avec l'orchestre de la Radio). En automne et au début de l'hiver 1944—1945, les concerts dirigés par Enescu s'enchaînent. Il offre au public le cycle des symphonies de Beethoven (en novembre-décembre, salle Aro), précédées chacune par une ouverture. Il cède les bénéfices d'un programme Beethoven au syndicat des artistes instrumentalistes. Le musicien lutte, en 1945—1946 contre les déficiences et le chaos de l'après-guerre, il intervient avec l'autorité de son prestige contre l'arbitraire, rassemblant autour de lui les éléments de valeur, reconstruisant la vie musicale. Il stimule et encourage nos solistes et nos compositeurs. Il dirige à Bucarest David Oistrach et Lev Oborin, il présente des œuvres du répertoire de l'école nationale russe et des compositions d'auteurs soviétiques. Il essaie surtout d'instaurer dans la vie musicale une haute éthique sociale et professionnelle. Au début de 1946, il dirige de nombreux concerts avec des solistes roumains, dont l'un à l'occasion de l'anniversaire des 25 ans d'activité de l'Orchestre philarmonique (le 10 février), un autre comprenant la première audition de l'oratorio *la Passion* de Paul Constantinescu (le 31 mars) et un concert des orchestres philarmonique et de la Radio réunis. De retour de Moscou, où il avait donné des concerts et des récitals brillants comme soliste et chef d'orchestre, l'illustre musicien apparaît en compagnie de Yehudi Menuhin (salle Aro), l'accompagnant au piano, le dirigeant ou jouant, comme violoniste soliste à ses côtés. Ce fut alors un mois de mai impregné du noble parfum de l'art des sons, un printemps musical qu'on aurait voulu vivre éternellement.

EUGEN PRICOPE

En feuilletant la correspondance d'Enescu

Un quart de siècle s'est écoulé depuis la mort de George Enescu et cent ans depuis sa naissance. Sa correspondance si vaste et si riche en information constitue un précieux document de la musicologie roumaine et universelle, une source inestimable pour l'histoire culturelle de notre siècle autant que pour l'histoire du mouvement musical roumain dans le contexte de la vie artistique internationale. Si le musicien Enescu vit à travers l'œuvre qu'il a laissée à la postérité, l'homme Enescu se dévoile en grande partie dans la correspondance qu'il a entretenue pendant plus de sept décennies avec ses amis et ses collègues, les autorités, les imprésarios ou les gens de culture du monde entier.

Dans l'étape actuelle des recherches on ne connaît pas exactement l'ampleur de la correspondance de l'auteur des *Rhapsodies roumaines*. Le fait que George Enescu ait été le créateur et l'animateur du mouvement musical national et, en même temps, un interprète multilatéral (violoniste, pianiste, chef d'orchestre), ayant déployé une activité professionnelle prodigieuse dès l'enfance et jusqu'à ses 70 ans, nous permet d'estimer le nombre des lettres qu'il a envoyées dans tous les coins du monde à plus de 3000. Malheureusement, on n'a publié jusqu'à présent qu'un seul volume (soit 687 lettres) de la correspondance de George Enescu (Bucarest, Ed. Musicales, 1974), le suivant (environ 300 nouveaux documents) devant paraître au cours de cette année. Il y a donc un fonds assez important de manuscrits inconnus qui attendent qu'on les découvre et qu'on les édite à l'avenir. Bien qu'on ne connaisse probablement qu'un tiers au plus de la correspondance du musicien roumain, il n'en est pas moins possible d'émettre certaines considérations sur ces documents, car ils couvrent toute l'existence de George Enescu (la première lettre qui nous soit connue date de 1888, lorsqu'il avait 7 ans, et la dernière du 12 décembre 1954, donc 4 mois et demi avant sa mort).

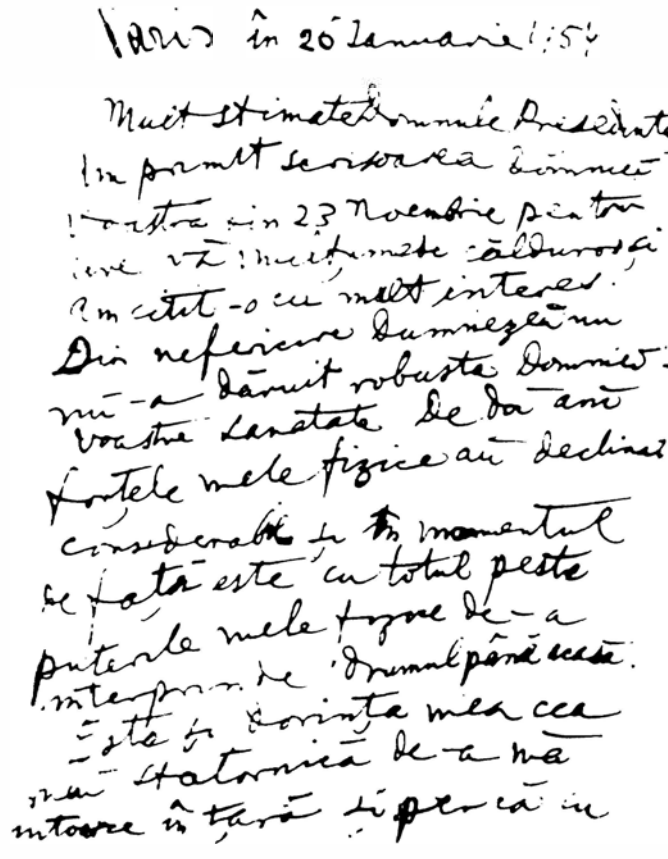
Enescu a toujours manifesté — comme tout virtuose sans cesse harcelé par les obligations de sa carrière — une sorte de crainte devant les lettres, une véritable aversion pour la mode épistolaire d'une époque privée de téléphone et d'autres moyens modernes de communication rapide, plus même, une haine authentique pour la plume (« Si tu me voyais maintenant — écrivait-il à sa mère en janvier 1902, donc à l'âge de 21 ans — envoyer des lettres à droite et à gauche, c'est incroyable pour moi qui hais cela »). Voilà qui explique sans doute aussi la concision propre à la plupart de ses lettres. Il n'en est pas moins possible que la correspondance qui nous est, pour le moment, inconnue — avec sa femme, Maria Cantacuzino — fasse exception au style lapidaire du maître.

Pourtant, dans les lettres rédigées en roumain, l'écriture d'Enescu n'est pas dépourvue de charme, de ce fait, malheureusement difficile à savourer par les étrangers, incapables de goûter la beauté et le pittoresque de sa

langue natale, le parfum poétique du langage paysan moldave. Puis, la finesse et l'intelligence de son humour spécifique prêtent à toute la collection de lettres ces vertus littéraires qui transforment la lecture de la correspondance en véritable plaisir spirituel.

Enescu a entretenu une correspondance avec des musiciens roumains et étrangers de son époque, des plus mineurs aux plus marquants; Eduard Caudella, D. G. Kiriac, Mihail Jora, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, Ioan Scarlătescu, Dinu Lipatti, Marcel Mihalovici, Romeo Drăghici, Paul Dukas, Gabriel Fauré, Alfred Cortot, Guy Rapartz, Clara Haskill, Arthur Honegger, Yehudi Menuhin, Ed. Colonne, Bernard Gavoty etc., avec des savants, des écrivains, des peintres et des scientifiques comme Nicolae Iorga, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Grigore Antipa, Dimitrie Gusti, Edmond Fleg etc., avec des autorités, des ministres et des politiciens (Spiru Haret, pendant un certain temps ministre de l'éducation, le général Constantin Prezan, la reine Elisabeth de Belgique, le docteur Petru Groza, premier ministre du pays etc.) ainsi qu'avec un grand nombre de disciples, d'amis, de connaissances et de parents . . .

Bien qu'extrêmement variée, la correspondance de George Enescu peut être groupée en quelques *fonds* spéciaux à la fois fortement unitaires et précieux. Une place de premier plan est occupée par la correspondance avec Maria et Costache Enescu, les parents du compositeur, des années 1888—1919. Cet échange de lettres familiales de si courte durée a un charme particulier, qui reflète admirablement la sensibilité artistique d'Enescu. C'est une correspondance assez singulière non seulement dans la littérature roumaine, mais aussi dans toute la littérature universelle du genre, parce que peu de musiciens ont été seuls, éloignés de leur parents depuis l'âge de 7 ans, comme Enescu, et se sont contraints à correspondre avec eux de si bonne heure. Accablée de douleur par la perte de sept enfants, malade, seule dans un village de frontière, Maria Enescu a vécu exclusivement à travers le bonheur que lui procuraient les lettres de son dernier enfant qu'elle n'a pas pu garder auprès d'elle à cause, justement, du spécifique de sa carrière artistique. George Enescu lui écrivait avec une régularité d'horloge, racontant tout ce qu'il faisait jour après jour et parfois heure après heure. Il écrivait des poésies, il dessinait, il plaisantait, il sentait le besoin de confesser à sa mère ses élans enfantins: « Quand je viendrais à la maison cet été, nous allons jouer avec le bateau, avec le fusil, avec le ballon, à la course. Avec le bateau on va siffler, avec le fusil nous allons tirer et avec le ballon nous allons jouer. » Pour amuser sa mère et la tirer de l'atmosphère accablante de la solitude (les deux époux s'étaient séparés à la fin de leur existence), Enescu fragmentait souvent le texte d'une lettre sur plusieurs cartes postales illustrées (il y a, par exemple, une lettre de 1906 déroulée sur 30 vues de France !). La correspondance entre George Enescu et ses parents forme un tout troublant seulement dans son *ensemble*, la lecture d'une seule lettre, détachée de son contexte, pouvant être décevante pour le lecteur, car le musicien « télégraphiait » souvent sa vie quotidienne. Il est émouvant de voir le petit garçon, à peine âgé de 8 ans, solliciter par écrit (!), à son père, la permis-



La lettre du 26 janvier 1954 adressée par George Enescu au docteur Petru Groza, président du Présidium de la Grande Assemblée Nationale de Roumanie.

sion d'aller à un concert ou à un spectacle à Vienne, mais il est terrible, en même temps, de constater la répétition, tel un refrain, des mêmes craintes pour la vie de l'être adoré: « Prenez soin de maman ! »

Un autre fonds précieux de lettres est constitué par l'échange fréquent de messages des années 1947—1954 avec le célèbre critique musical français Bernard Gavoty, l'auteur du volume *Les souvenirs de Georges Enesco* (1955). C'est une correspondance de travail en vue des entretiens radiophoniques réalisés à Paris, qui trahit le pouvoir de travail du musicien roumain (3 heures pour chaque séance, 3—4 fois par semaine), l'exceptionnelle vitalité et la suprême probité professionnelle même dans les problèmes de l'historiographie (ainsi, les exemples musicaux étaient réalisés avec le pianiste Nicolae Caravia, après de longues répétitions, et Enescu restait toujours à la disposition de l'interlocuteur des émissions et des techniciens de la Radio-France lorsqu'ils voulaient refaire les bandes magnétiques). La correspondance avec Bernard Gavoty nous signale aussi un fait moins connu:

l'intention du Grand Opéra de Paris de reprendre la tragédie lyrique *Œdipe* et les répétitions d'Enescu en 1950 avec l'ensemble artistique français.

Les correspondances Enescu-Maria (Maruca) Cantacuzino, Enescu-A. H. Cohen (l'impressario des concerts et tournées à l'étranger, etc.), pour l'instant inconnues, sont aussi, évidemment, des fonds unitaires et de réel intérêt documentaire. Nous n'avons pu étudié que quelques-unes de ces lettres, mais on ne saurait estimer la valeur de cette correspondance autrement que dans son intégralité.

En feuilletant les lettres du musicien roumain, l'investigateur et le lecteur découvrent un grand nombre de détails biographiques et de création, d'idées esthétiques et civiques. Ainsi, nous apprenons dans les lettres de jeunesse, envoyées de Paris, des données sur des œuvres qui ne se sont pas conservées jusqu'à nos jours, nous en dégageons des renseignements sur des collaborations avec de grandes personnalités, des collaborations pour lesquelles il n'y a plus d'affiches ou de programmes de concert, nous enregistrons des élèves dont le « professeur » Enescu n'a jamais parlé etc. Souvent, une lettre de quelques lignes rappelle le travail titanesque du musicien: « Samedi j'ai été terriblement occupé: à 10 heures j'étais chez Enoch, à 10 heures et demie chez Salmon, à 11 heures et demie chez mon camarade Huré où j'ai déjeuné, à 2 heures et demie, répétition, à 3 heures et demie, chez une cantatrice pour lui montrer quelques-uns de mes morceaux, à 5 heures, leçon avec la fillette (une élève infirme — n.n.) . . . et après à une soirée d'où je suis rentré très tard. » (le 25 avril 1905, Paris). On se demande où il trouvait encore le temps de faire aussi sa . . . correspondance ! Pourtant il était conscient qu'il devait donner chaque jour des nouvelles à ses parents et il se sentait coupable lorsqu'il ne leur envoyait pas une lettre à temps: « Excuse-moi, maman, hier, il me semble, je ne t'ai même pas écrit, mais j'ai été terriblement occupé; des répétitions, des leçons, des rendez-vous et, le soir, un concert, tout cela sans interruption, de sorte que je n'ai pas eu un moment de libre. » (9/22 janvier 1905, Paris).

C'est précisément dans ce contexte qu'Enescu doit être admiré lorsque — surtout quant il séjournait dans son pays — il ne refusait à personne son appui, il aidait ses collègues de profession et parfois les gens simples (on a gardé, par exemple, une lettre au Ministre du Travail de Bucarest, dans laquelle il lui demandait d'aider une cuisinière à toucher les gages que son patron refusait de lui payer.)

Évidemment, il y a aussi des lettres à caractère professionnel, adressées aux musiciens, surtout à ses collègues compositeurs. « Une mélodie, et particulièrement une mélodie populaire — écrivait-il le 28 juin 1942 au compositeur Sabin Dragoi — a une harmonie à elle, naturelle, la seule qui la complète. Toute autre harmonie risque d'en altérer le caractère, d'en changer la signification. Selon moi, l'harmonie naturelle d'une mélodie qui appartient à tout le monde appartient elle aussi à tout le monde. »

Attristé de n'avoir pas pu, pendant les dernières années de sa vie, être à côté de ses collègues de la « Société des compositeurs roumains », pour les encourager dans leur travail de création, Enescu écrivait en 1949 à Mihail

Andricu: « Je regrette que Silvestri néglige la composition, pour être devenu un grand chef d'orchestre, car seules les œuvres sont les miroirs de la personnalité et ce sont elles seules qui restent, plus que les interprétations, quelque prestigieuses qu'elles soient. Voilà mon *credo*, et je m'efforce à mon tour de m'y conformer, malgré le bref délai dont je dispose pour cela. »

D'ailleurs, pour Enescu, aucun sacrifice moral et matériel ne comptait, lorsqu'il s'agissait de la création. Les frais de la mise en scène de la représentation d'*Œdipe* au Grand Opéra de Paris en 1936 et les dépenses personnelles faites à cette occasion étaient quatre fois plus grandes que les droits d'auteur touchés par le compositeur, mais celui-ci avouait — en juin 1938 à son collègue Mihail Andricu: « Je suis prêt à souffrir pour ce que j'aime et j'aime la composition. »

Un aspect très important de la correspondance du grand musicien roumain est constitué par son profond patriotisme, toujours présent dans son œuvre et dans ce qu'il écrit. « Hourrah pour le mouvement musical de Roumanie ! » — écrivait-il au chef d'orchestre George Georgescu, en apprenant la formation de la Philarmonie de Bucarest. Et il ajoutait encore: « N'oubliez pas . . . il faut exécuter autant que possible des compositions de nos jeunes symphonistes ! » (25 mai 1920). Les mêmes nobles sentiments patriotiques ont déterminé l'envoi aux autorités de l'époque de lettres pour les déterminer à intervenir et à « mettre à l'abri pour le bien du pays » le sous-lieutenant Alfred Alessandrescu — compositeur et chef d'orchestre de grande finesse — pendant la première guerre mondiale. Quant au pianiste juif Theodor Fuchs, il a sollicité en 1943, à l'époque des persécutions raciales fascistes qu'une autorisation spéciale lui soit délivrée pour lui permettre de jouer en public et la même année il est intervenu auprès des autorités pour que soit mis en liberté le compositeur communiste Matei Socor, interné dans le camp de détenus politiques de Tîrgu Jiu.

Conscient du fait que sa lutte pour l'affirmation de l'école musicale nationale signifiait la cause majeure que tout artiste patriote devait s'imposer, George Enescu écrivait au Ministre des Arts, peu avant sa mort: « Les grands peuples du passé se sont moins distingués dans le domaine militaire et commercial, que dans le domaine intellectuel et artistique. C'est par leurs pensées, par leurs œuvres d'art qu'ils survivent aujourd'hui et se dérobent à l'oubli. » (11 octobre 1947).

C'était, probablement, la vérité à laquelle le compositeur roumain tenait le plus à l'époque de sa vieillesse et qu'il a voulu transmettre à la postérité comme message d'un ardent patriotisme au-delà du temps. La correspondance d'Enescu demeure le brillant document d'un homme et d'un artiste qui a aimé le peuple jusqu'au dernier instant de sa vie.

« Toutes la force et l'énergie qui me restent — écrit-il dans une lettre émouvante adressée le 24 janvier 1954 au Premier Ministre du pays, le docteur Petru Groza — je les consacre à mes créations musicales, par lesquelles j'ai entendu servir notre peuple roumain. »

VIOREL COSMA

La lumière de Tescani

Dans la biographie de George Enescu et, implicitement, dans sa musique, un chapitre essentiel, mais presque inconnu, est constitué par Tescani, village multiséculaire des bords du Tazlău dans le département de Bacău, en Moldavie. Les liens qui attachaient le musicien à ces lieux datent de loin, de l'an 1910 environ, peu de temps après qu'il eut fait la connaissance de Maria Cantacuzino, née Rosetti Tescanu, celle à laquelle un amour durable devait le lier, à laquelle il allait dédier son opéra *Œdipe*, et qui, plus tard, allait devenir sa femme.

Issu de l'amour, le besoin de Tescani envahissait peu à peu tous les moments de l'existence de l'artiste, car il y avait découvert un second univers natal. Du lit de la rivière partait la ceinture boisée, formant la base circulaire de la colline qui se déployait en amphithéâtre et sur le flanc gauche de laquelle s'étageait le village avec, à sa droite, la maison de ses hôtes. Les descendants de la vieille famille des Rosetti étaient des gens de lettres. C'est sur ces lieux que, vers le milieu du siècle dernier, l'aga Costache Rosetti Teţcanu, ouvert à l'esprit des Lumières, avait fondé une école de village dans la galerie entourant sa maison, dont il fut lui-même d'ailleurs le premier instituteur; et c'est toujours Costache Rosetti qui a organisé ici, en étroite collaboration avec d'autres notables moldaves, le mouvement patriotique unioniste de la région de Bacău. Plus tard, son fils Dumitru fonda à Tescani une monumentale bibliothèque universelle, témoin de ses dialogues philosophiques avec Vasile Conta ou historico-politiques avec Radu Rosetti. Maîtresse de maison y était à l'époque Alice Rosetti Tescanu, mère de Maria Cantacuzino, descendante des branches Negri-Jora. Son profil sexagénaire était empreint de la distinction qu'y avaient accumulée les études, les voyages et le souvenir d'une éclatante jeunesse, laquelle avait même inspiré à un certain moment la lyre mûrissante de Vasile Alecsandri. Elle-même jouait du piano et de l'harmonium, jugeant la musique supérieure à tous les autres dons de l'esprit, d'où aussi la chaleur quasi-maternelle dont elle entourait Enescu. À la lisière de la colline, à un kilomètre environ des vieilles bâtisses, se trouvait la villa «Meri» de Constantin Rosetti Tescanu, frère de Maria, qui y vivait très retiré mais se montrait fort accueillant pour les hôtes distingués.

Dans leur ensemble, ces maisons constituaient un temple de la culture. À l'extrémité gauche du manoir se trouvaient la grande bibliothèque et les archives de la famille; derrière, l'appartement du musicien et de l'écrivain Maximilian Costin, époux d'Elena Rosetti Tescanu, fille cadette d'Alice. Cinq pianos Beckstein et un harmonium dominaient les pièces principales dont les parois étaient couvertes de tapis moldaves tissés dans les monastères et de tableaux représentant les glorieuses figures des ancêtres de la famille ou des familles apparentées. La même atmosphère régnait aussi à la villa « Meri » où le piano et la bibliothèque n'y faisaient pas non plus défaut. Enescu y rencontrait souvent des collègues de métier, dont Mihail Jora,

La maison de Tescani

Maximilian Costin, Alfred Alessandrescu (les premiers faisant partie de la famille), avec lesquels il continuait la collaboration commencée dans les centres musicaux du pays.

L'artiste jouissait pleinement de la nature de l'endroit. Seul ou accompagnée de sa femme tant aimée, il se promenait dans le parc aux vieux arbres ou bien suivait les deux allées bordées de peupliers: l'une qui coupait la colline et conduisait à la villa, l'autre qui menait au sommet, à un point d'où le regard pouvait embrasser le panorama des environs, avec la vallée du Tazlău presque depuis sa source et jusqu'à son embouchure, ou bien la zone montagneuse s'étendant vers l'ouest. À d'autres moments de loisir, et surtout le matin, Enescu descendait par la ruelle du village jusqu'au Tazlău, prolongeant sa méditation au bord de l'eau, ou dans la prairie à l'ombre des peupliers séculaires.

Durant près de trente-cinq ans, George Enescu s'y est rendu presque chaque année, pour de longs séjours, particulièrement en été. Sa chambre, qui se trouvait dans l'aile droite, était d'une remarquable simplicité. Sur sa table de travail s'étalait tout ce qu'il fallait pour écrire ainsi que son inséparable violon; dans un coin, le piano droit, près de lui la valise, toujours ouverte pendant qu'il travaillait et d'où se répandaient, comme sur toute la table, les papiers du compositeur. Là, plongé dans son œuvre de création, il oubliait le monde environnant, dont il représentait l'essentiel par les sons. D'autres fois il composait dehors, entouré par la musique de la nature. Alors il sortait à l'aube, au premier chant des oiseaux, se glissant parmi

les arbres, sur le sentier en spirale d'une butte nommée Oraiţa, en atteignant le sommet; là, il s'asseyait à une table ronde en bois devant laquelle il tirait avec soin son instrument de la boîte et se penchait sur le papier à musique. Loin du sommeil des siens, les légers sons intermittents effleuraient à peine le feuillage [1].

Presque toutes les œuvres composées au cours de cette période sont passées par Tescani. Mais c'est *Œdipe* qui lui est le plus rattaché, cet opéra dont la réduction pour piano des deux premiers actes fut presque entièrement réalisée ici en août 1921 et au mois de juin de l'année suivante, avec le passage de la mort du Sphinx qui exigea de l'auteur un maximum de tension créatrice, allant jusqu'à l'identification avec son héros: «Quand, après cette scène, j'ai posé mon porte-plume, je croyais que j'allais devenir fou» [2]. C'est là, d'ailleurs, dans le grand salon de la maison, devant un public formé par la famille, qu'eut lieu la première audition des deux premiers actes, dans l'interprétation de l'auteur. Préoccupé par son grand sujet, il travaillait sans arrêt. Un beau matin on le vit dans le bocage du Tazlău, un peu en aval du pont à l'entrée du village, absorbé dans sa méditation, puis sifflotant de brefs passages, coupés par le silence d'une attente tendue. [3] Il est permis d'établir un rapport entre ce moment et le bocage sacré du finale de l'œuvre. En automne, la réduction pour piano des deux actes était terminée et fut définitivement mise au point à Sinaia et à Bucarest. Durant les huit années qui lui furent nécessaires pour en établir l'orchestration, Enescu transporta constamment la partition avec lui, en Roumanie comme à l'étranger, mais c'est surtout l'*Épilogue*, daté du 27 avril 1931, qui fut conçu à Tescani.

La longue gestation d'*Œdipe* céda ensuite le pas à des ouvrages de plus petite ampleur, dont certains, même s'ils portent la mention finale d'autres localités, ne sont pas étrangers à Tescani. La *Sonate pour piano nº 1, en fa dièse mineur* (juillet 1924) [4], la *Sonate nº 3 pour piano et violon, en la mineur «De caractère populaire roumain»*, chef-d'œuvre de sa musique instrumentale (juillet 1926) [5] et le poème symphonique *Vox Maris* (juillet-août 1929) [6], apparenté par sa structure à *Œdipe* présentent tous trois une attestation certaine de l'endroit. C'est toujours à Tescani qu'il travailla en août 1933 à sa *Quatrième Symphonie*, demeurée inachevée, cependant que son chant du cygne tescanien est une «mélodie pour troix voix», intitulée *Calme* (juillet 1946), sur des vers d'Al. T. Stamatiad [7]. À Tescani, de même qu'à Sinaia ou à Bucarest, le premier auditeur et critique de la musique

[1] Information orale fournie le 9 septembre 1969 (Tescani) par Elena Grădinaru (n. 1909).

[2] Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955.

[3] Information orale fournie le 13 septembre 1969 (Tescani) par le professeur Pintilie Radu (1897—1971).

[4] Fernanda Foni, Nicolae Missir, Mircea Voicana et Elena Zottoviccanu, *George Enescu*, Editura Muzicală, Bucarest 1964.

[5] Maria Cantacuzino-Enescu, *À propos de la Sonate en la mineur, pour piano et violon de Georges Enesco*, manuscrit, 4 pages dactylographiées, Tescani, juillet 1926 (col. Pia Radu).

[6–7] F. Foni, N. Missir et autres, *op. cit.*,

d'Enescu était sa femme, esprit ouvert à la création élevée, elle-même auteur de *Mémoires* remarquables du point de vue littéraire autant que comme document.

L'homme qui maîtrisait le temps dans le fin tamis de son labeur pieux, «pensant» sa musique juste dans le train, tout en exerçant les doigts de sa main gauche sur un manche improvisé de violon, qui était arrivé à coordonner son sommeil avec son peu de temps disponible, fidèle à son principe essentiel «Se reposer du travail par le travail» [8], était à Tescani également «cinq hommes en un seul». Lorsqu'il ne composait pas, il se consacrait au violon, réexaminant son vaste répertoire qui allait fasciner les salles de concert du monde entier. Dans la quiétude de sa chambre il parcourait des programmes entiers, atteignant dans ces heures aussi la ligne de faîte de sa propre exigence, et nombreux étaient les habitants de la maison qui se glissaient comme des ombres dans les couloirs, s'arrêtant devant sa porte dans le plus parfait silence. Lorsqu'il se mettait au piano, il prenait la partie de l'orchestre directement de la partition ou, maintes fois, la reconstituait à l'aide de sa prodigieuse mémoire. Puis, quand après avoir quitté ses instruments avec un geste qui n'était qu'en apparence de délivrance et endossé un veston, il sortait dans le couloir et de là se dirigeait vers le grand hall, s'il lui arrivait de tomber sur une leçon de piano pendant laquelle une gouvernante surveillait quelques enfants de la famille et d'autres venus du village, alors son visage s'éclairait d'un large sourire et le pédagogue prenait le dessus: après avoir comiquement imité sur les touches les fautes de chaque écolier, que son ouïe si fine avait identifiées à distance, et fait les corrections qui s'imposaient, il sortait avec le même sourire et descendait l'escalier qui conduisait vers l'une des allées de la cour [9]. Le retour à sa musique intérieure qui se produisait par l'abandon discret du groupe des invités était une chose généralement connue et acceptée, et si durant le repas il était considéré comme des plus communicatifs, souvent même prêt à plaisanter, après déjeuner il préférait se retirer sur le balcon où, installé dans l'un des fauteuils en osier, il s'absorbait dans ses réflexions, le regard errant sur la frondaison des arbres et les doigts de la main gauche courant sur le bras du fauteuil. La solitude de l'élaboration n'éloignait pas pour autant le grand musicien de la vie des Tescani. Y ayant acquis droit de cité, il s'intégrait sans difficulté dans les habitudes de la maison et dans l'atmosphère du village. Se conformant au désir exprimé par ses hôtes, deux ou trois fois par semaine, seul ou accompagné, il jouait dans l'une des pièces du manoir ou de la villa [10]. Après la première guerre mondiale, il invita dans le grand hall quelques dizaines d'intellectuels de Tazlău, membres de la Société culturelle «Mihai Eminescu», et leur joua au piano ses *Rhapsodies*, cependant qu'à plusieurs reprises il délecta des candeurs de son violon les autres villageois, soit depuis

[8] B. Gavoty, *op. cit.*

[9] Information orale fournie le 19 septembre 1968 (Tescani) par Liuba Gluhova (1894–1973).

[10] Information orale fournie le 17 mars 1978 (Tescani) par Constantin Radu (n. 1922)

le balcon donnant sur la cour, soit dans la salle de la mairie, soit dans le bocage, soit encore du haut de l'estrade des fêtes estivales, voire au pied de l'un des vieux peupliers [11].

À partir de 1937, quand il épousa Maria Cantacuzino et que, par suite du décès de la mère de son épouse, la nouvelle famille hérita de la propriété, le musicien se sentit à Tescani définitivement chez soi. Continuant la tradition de la maison, les époux invitaient des hommes d'art et de science à y faire de brefs séjours de création pendant l'été (au nombre des invités se trouvaient constamment les musiciens Mihail Andricu, Constantin Brăiloiu, Mihail Jora et le savant mathématicien Octav Onicescu) [12]. Après la seconde guerre mondiale ils décidèrent de s'établir ici pour y couler les calmes jours de la vieillesse et transformer le manoir de Tescani en un *Établissement culturel*, c'est-à-dire en un «lieu de repos, de recueillement et de création» tel qu'il le devint d'ailleurs par suite d'un acte de donation fait en faveur de l'État. Afin de rendre hommage au flambeau de l'esprit qui durant un siècle ne s'était pas éteint en ces lieux, ils y vinrent au début de l'été 1946 en compagnie de leur vieil ami Romeo Drăghici, qu'ils chargèrent des questions administratives [13]. Le document [14] faisant acte de cette décision, rédigé ici et rendu officiel l'année suivante, est lourd de significations quant au moment de son élaboration et présente d'autant plus d'intérêt que, ces derniers temps, les forums en droit ont adopté des mesures pour sa mise en application. Un comité de direction avait été constitué, avec pour président George Enescu, pour secrétaire permanent Romeo Drăghici, et comptant parmi ses membres les musiciens Mihail Jora, Diamandi Gheciu, les savants Octav Onicescu et Miron Nicolescu. L'acte de donation établissait la mission primordiale de l'organisme directeur: «Ce comité, de par sa composition, assurera le plus parfaitement possible l'accomplissement de mon ardent désir qu'en ce lieu de repos, de recueillement et de création, n'aient accès à l'hospitalité de l'Établissement d'autres personnes que celles ayant les plus étroites affinités avec l'art musical, les arts plastiques et l'intellectualité créatrice, ainsi qu'avec les convictions et les normes artistiques et intellectuelles qui sont les miennes, et celles de mon mari, George Enescu.» Le ministère des Arts, en sa qualité de donataire, envoya son représentant, l'écrivain Felix Aderca, pour y inventorier la bibliothèque, opération terminée au mois de septembre. Exprimant son espérance dans l'accomplissement intégral de sa volonté, Enescu (qui avait entrepris une longue tournée en Amérique et en Europe en tant que premier messager de la Roumanie après la Libération) écrivait au ministère: «Nous connaissons la bienveillance avec laquelle vous vous occuperez de la réfection et de l'organisation de

[11] Information orale fournie le 13 septembre 1969 (Tescani) par le professeur Constantin Leca (n. 1923).

[12] C. Th. Ciobanu, *Georges Enesco et la Moldavie*, dans le journal « *Steagul Roşu* » XXVIIe année, n° 6007 (7786), 4 juin 1972, Bacău.

[13] Information orale fournie le 24 juillet 1975 (Bucarest) par l'académicien Octav Onicescu (n. 1892).

[14] Communiqué par Romeo Drăghici.

l'*Établissement Dumitru, Alice, Constantin Rosetti Tescani — George Enescu*, consacré à des talents créateurs qui, à Tescani, bénéficieront, comme je l'ai fait moi-même des années durant, de la quiétude et de l'ambiance intellectuelle élevée des Tescani.» Mais les conditions historiques du moment et de la période qui suivit n'ont pas permis l'organisation de l'établissement.

La préoccupation manifestée ces dernières années par les forums en droit pour la restauration de ce foyer spirituel et pour son intégration dans la culture socialiste roumaine sous le nom d'*Établissement de culture Rosetti Tescanu-Enescu* constitue l'une des multiples preuves de l'hommage rendu aux valeurs du passé et en même temps du renouveau multilatéral de la Roumanie d'aujourd'hui. Ainsi deviendra possible l'accomplissement de la *dernière volonté* de ce titan de la musique roumaine, celle qu'il coucha en caractères fébriles sur le papier, à Tescani, en été 1946: «Je désire être enterré à Tescani, département de Bacău, aux côtés de mon épouse.»

CONSTANTIN TH. CIOBANU

Une hypostase peu connue

C'est très justement qu'Albert Schweizer diagnostiquait le défaut de toujours classer un artiste d'après les critères trop étroits des « instruments » avec lesquels il sait rendre sa vie intérieure. On le considère « musicien s'il emploie les sons, peintre s'il emploie les couleurs, poète s'il emploie les mots. Mais il faut bien convenir que ces catégories, établies d'après un critérium extérieur, sont quelque peu arbitraires: l'âme de l'artiste est tout complexe où se mélangent en proportions infiniment variables les dons du poète, du peintre, du musicien », — disait l'illustre docteur.

Sans doute existe-t-il dans l'expression d'un artiste un langage dominant, langage qui équilibre et qui place dans un cône d'ombre les autres dons, qui persistent cependant, s'équilibrant harmonieusement dans un complice domaine commun.

Il serait oiseux de donner encore et encore en exemple les si beaux et romantiques quatre cent cinquante dessins de Victor Hugo; ceux, plus d'un millier, du mage indien Rabindranath Tagore; ceux, célèbres de William Blake ou de Paul Valéry ou les « gribouillages » de Tudor Arghezi, de mentionner une fois de plus la fusion, la coexistence du poète et du dessinateur, la « pictopoésie » de 1924 de Victor Brauner et d'Ilarie Voronca, les fantastiques dessins à la plume de Henri Michaux et, bien entendu, aussi l'inévitable, le légendaire « violon d'Ingres ». Ce sont là des circonstances trop connues.

Caricatures exécutées par George Enescu

Mais voici, plus près de nous, un autochtone et insoupçonné second « violon d'Enescu ».

Celui-ci déclarait qu'en dehors de la musique, il s'était senti attiré par « d'autres branches de l'art »: « J'aimais la peinture et certains rapports de couleur me causaient une véritable volupté. J'étais 'mordu' de 'chromisme' ». On retrouve des pensées similaires dans une interview de 1945: « Il existe assurément des corrélations entre les impressions sensorielles de même qu'entre les arts, particulièrement entre la musique et la peinture. J'ai été sensible aux couleurs et au charme de la nature. Le monde s'est présenté à moi comme un tout. En musique aussi, des associations me faisaient découvrir certaines combinaisons cachées, véritables alchimies intérieures, une part de lumière, de couleur. J'ai toujours été sensible à la lumière, à certaines couleurs, aux jeux aériens des changements de reflets ... J'ajouterai que dans mon enfance j'ai été plus sensible aux couleurs et aux atmosphères, aux ambiances de la lumière qu'à l'élément mélodique de la musique*.

* Ion Biberi, *Lumea de mîine. De vorbă cu maestrul George Enescu* (« Le monde de demain. En causant avec Enescu »), in: « *Democraţia* », 25 mars 1945.

De semblables « clairières » apparaîtront aussi dans son œuvre musicale, dans la métamorphose finale de cette dernière, et la « musique colorée » sera un mode d'expression permanent, que le Maître a parfois pratiqué de façon oblique, avec de doubles et ineffables équivalences, dans ses compositions qui contiennent plus d'une fois, de puissantes notes picturales: les Rhapsodies, *Vox Maris*, mais surtout la *Troisième Sonate pour violon et piano « à caractère populaire roumain »* qui évoquent les routes poudreuses de la Moldavie d'autrefois aussi bien que le firmament étoilé — ainsi que les *Impressions d'enfance* évoquées si suggestivement, qui laissent entrevoir comme dans un féerique et multicolore kaléidoscope, le paradis imaginaire du musicien. On y voit paraître tour à tour: le ménétrier — le vieux mendiant — le ruisseau au fond de la forêt — le coucou de la pendule — l'enfant auquel sa mère chante une berceuse — la lune qui apparaît à la fenêtre — les grillons et leur crissement — le vent dans la cheminée — l'orage dans la nuit — le lever du soleil . . . Tout comme dans la *Suite villageoise* où le compositeur évoque à nouveau les paysages de son enfance: le ruisseau au clair de lune — la vieille maison paternelle — les pâtres — les oiseaux migrateurs etc. Les symboles plastiques, les images énesciennes sont vivement colorées et chargées d'un rythme spécifiquement roumain, dégageant une magie qui s'accorde aussi, dirait-on, à la poésie de Vasile Alecsandri,* de George Coşbuc et plus rarement, il est vrai, à celle de Bacovia et d'Arghezi.

Cependant, en dehors de ces géniales métaphores lyriques, Enescu a aussi utilisé, pour son plaisir, le dessin proprement dit, ce que Tagore appelait « le langage muet des signes ». Déjà étant enfant, il avait une habileté particulière à crayonner, donnant ainsi une forme concrète à ses impressions.

Plus tard, quand il fut devenu académicien et président de l'Union des Compositeurs — lors des séances auxquelles il était tenu de participer, ou des interminables dîners officiels, Enescu tirait son bloc-notes pour y esquisser furtivement des portraits et des silhouettes avec un esprit d'observation toujours en éveil et un humour certain. Le fourmillement des rues l'intéressait également; souvent, il notait aussi à côté de ses croquis, comme des paroles sous une portée musicale, des bribes de conversations entendues. Certaines de ces « scènes de vie » existent encore, notations fugitives parfois, que nous pouvons présenter aujourd'hui au public grâce à la sollicitude et à l'amabilité de M. Romeo Drăghici, qui fut le directeur du musée « George Enescu » de Bucarest. Ce sont quelques croquis pris sur le vif du temps d'avant la première guerre mondiale qu'on a appelé «la Belle Époque », réalisées pour la plupart dans une manière qui rappelle l'atmosphère frivole du monde que portraitisait un Toulouse-Lautrec ou un Adolphe Willette, ce dernier, d'ailleurs, ami de George Enescu. Voici par exemple deux commères armées de parapluies qui s'injurient; un personnage sous un réverbère — peut-

* Une *Doina* d'Alecsandri a même été mise en musique à Paris, en 1905, dans un lied pour voix, alto et violoncelle, œuvre publiée par nous dans « *Studii şi cercetări de Istoria artei* », nº 3—4/1955 *(Deux Lieder inconnus dans l'œuvre de Georges Enesco)*

être le sergent de ville — observe la prise de bec qui annonce sans doute un crépage de chignons: «Eng . . . lade», telle est la légende de ce croquis daté 30.VIII.1904. Un autre dessin représente un personnage à monocle qui s'incline galamment devant un invisible interlocuteur; le portrait a pu être crayonné dans les salons de la princesse Hélène Bibesco, sa protectrice durant la période française de sa jeunesse et chez qui le futur grand musicien a pu rencontrer entre autres, Bonnard, Maillol, Vuillard, Marcel Proust, Anna de Noailles etc.

C'est une toute autre facture que présente et, certainement, une autre période de sa vie qu'évoque le dessin construit avec rigueur et un étrange géométrisme, d'où semble se dégager une aura kafkienne et qui donne l'illusion d'une double vision architecturale. Aux nombreux angles de la façade répondent symétriquement en contrepoint deux tours crénelées alternant avec trois conifères. Au premier plan, sur l'asphalte carossable, s'étendent des ombres triangulaires — projection possible de trois renversés et dont la bifurcation dessine un immense M qui semble prédire la mort de cette prison ou caserne enclose d'une longue et mistérieuse muraille fortifiée. En regardant ce dessin nous nous sentons autorisés à affirmer — à la veille de son centenaire — que George Enescu aurait pu être aussi un dessinateur fort intéressant.

BARBU BREZIANU

Sur Enescu

Une rétrospective des écrits sur George Enescu n'est nullement une entreprise facile.

L'enfant George Enescu, au génie précoce, suscita l'intérêt de la presse avant même qu'il n'eut accompli ses dix ans, et cet intérêt ne faiblit jamais au cours de toute son existence, éveillé en premier lieu par le violoniste d'exception et d'un haut prestige international qu'il fut.

Cependant, après sa mort, ce furent ses œuvres de compositeur, dont beaucoup étaient inédites, qui polarisèrent l'attention, constituant pour le public aussi bien que pour les chercheurs de véritables révélations de technique de composition, de langage et de style. C'était là une nouvelle valorisation nécessaire et naturelle, d'une création marquée par la pérennité et nombreux furent les exégètes roumains et étrangers qui mirent en évidence de nouvelles facettes de cette impressionnante création.

Il incomba très naturellement à la musicologie roumaine de mettre au jour les ouvrages encore inconnus, d'analyser le processus de création

et d'offrir aux éditeurs et aux chercheurs toute l'œuvre du grand musicien; les programmes des concerts, puis l'enregistrement sur disques devaient continuer à matérialiser cette initiative.

À la période d'accumulation documentaire, qui se voulait exhaustive, suivit celle des analyses pertinentes des œuvres isolées, enfin celle des synthèses.

Dans ce bref commentaire, nous allons passer chronologiquement en revue ces ouvertures vers l'univers énescien, tant les pages consacrées à sa biographie que celles qui traitent de son œuvre, dans le désir de signaler les contributions les plus représentatives, mais également dans l'espoir d'inciter tous ceux, spécialistes ou simples mélomanes, vraisemblablement encore nombreux, qui possèdent des documents ayant trait à George Enescu, à participer à l'enrichissement de la bibliographie énescienne et, implicitement, à la réalisation d'un portrait aussi complexe que possible du musicien et de l'homme.

Pour les deux premières décennies de sa vie, qui sont aussi celles de ses études aux fameux conservatoires de Vienne (1888—1894) et de Paris (1895—1899), on conserve un touchant témoignage: sa correspondance avec sa famille et ses amis, minutieusement rassemblée et affectueusement commentée par son ami, le musicien Romeo Drăghici [1] d'abord, puis par le musicologue Viorel Cosma dans l'ample volume [2] où il a réuni toutes les lettres connues jusqu'au moment de sa parution.

Eduard Caudella, son professeur, consacre au jeune artiste des pages émouvantes; il décèle en lui, dès cette époque précoce, le génie du compositeur et l'aptitude du jeune musicien à créer une œuvre musicale de niveau européen, apte à propulser l'école roumaine de composition dans le circuit musical universel [3]. Parmi ceux, peu nombreux, à avoir remarqué alors d'abord le génie du compositeur et ensuite seulement la maestria hors pair du violoniste, se trouve aussi le poète, écrivain et journaliste Iosif Vulcan (1841—1907) qui publia, jusqu'en 1898, dans la revue «*Familia*» d'Oradea, des nouvelles venues de l'étranger sur les succès obtenus par le jeune musicien roumain, et qui suivit personnellement par la suite ses premières apparitions dans les salles de concert du pays (1898—1900); Iosif Vulcan a également été l'un des premiers à signaler, au cours de cette première décennie d'affirmation, les qualités de *pianiste* de George Enescu [4]. L'activité dans le domaine de la musique de chambre qu'Enescu déploya en Roumanie au début du siècle devait trouver un commentaire averti dans les mémoires du violoniste Carl Flesch [5].

La période d'affirmation à l'échelle mondiale du violoniste, reflétée par des centaines de chroniques élogieuses, fut interrompue par les événements politiques internationaux; l'artiste-citoyen George Enescu, qui se trouva toujours aux côtés de son peuple aux moments difficiles, vivra tout près de la ligne du front pendant la première guerre mondiale (1916—1918), partagera avec les institutions musicales et les artistes bucarestois le refuge à Iasi où il organisera même une saison symphonique [6], donnera de petits récitals de violon pour les blessés de guerre et s'occupera de l'évolution

des jeunes talents de l'école roumaine de composition, comme l'attestent les témoignages des contemporains [7]. C'est après la guerre que paraîtra, sous la signature de Neculai Hodoroabă, une première étude monographique, importante surtout pour l'intention de déchiffrer, dès cette époque, les principaux traits de la personnalité du musicien roumain [8]. Dans l'entre-deux-guerres, George Enescu, ayant atteint au sommet de sa maturité artistique, déploya une intense activité de compositeur et d'interprète dans le pays, en Europe et aux États-Unis d'Amérique. À partir de 1923 il effectuera Outre-Atlantique jusqu'à la fin de sa vie, un grand nombre de tournées (1923—1933, 1937—1939, 1946—1951) d'une durée variable (de 1 à 5 mois), que seule entraveront la conflagration mondiale et sa santé précaire. Les nombreuses chroniques reflétant cette prodigieuse activité seront mises à profit bien plus tard par les chercheurs à l'affut des moindres détails. Les échos de l'activité d'Enescu à l'étranger et en Roumanie (la création du prix de composition *George Enescu* — en 1913 — pour stimuler les jeunes créateurs roumains, l'appui donné à l'organisation de la Société des Compositeurs Roumains, en 1920) sont amplement enregistrés dans les pages des journaux et des revues de spécialité de Roumanie, dans de nombreux articles et études portant sur sa création et son art interprétatif, sous la signature de quelques figures de proue de la musique roumaine, tels que les compositeurs Alfred Alessandrescu [9], proche collaborateur du grand musicien et Mihail Jora [10], ou les musicologues de réputation internationale George Breazul [11], Emanoil Ciomac [12], Cella Delavrancea [13].

La mort du grand artiste fut suivie, du point de vue bibliographique, par une période de décantations. La parution du livre de Bernard Gavoty[14], le musicologue bien connu, fut le point de départ de plusieurs études et monographies de taille, des ouvrages entre autres de Lucian Voiculescu [15] —, de Tudor Andrei [16] et d'Emanoil Ciomac [17], qui constituèrent alors des contributions substantielles à la connaissance de l'héritage énescien. Leurs efforts furent d'analyse et de synthèse sur les multiples aspects de la personnalité du compositeur [18]; cette activité devait culminer par un événement à part, la parution en 1964 d'une monographie collective *George Enescu* [19]. Les musicologues roumains s'étant rendu compte que sans une riche documentation, scientifiquement examinée, il était impossible de réaliser un ouvrage qui puisse mettre en lumière la complexité de la création et de la maîtrise de l'interprète, ils dépouillèrent minutieusement la presse consacrée au grand musicien, les articles et les interviews qui portaient témoignages sur ses préceptes de vie et d'art, puis, partant de critères chronologiques, ses compositions et son répertoire de violoniste, de pianiste et de chef d'orchestre, de même que les écrits consacrés à l'artiste par la musicologie contemporaine. Le rayonnement de l'influence énescienne sur l'école roumaine de composition, la place de la personnalité d'Enescu dans le contexte de la musique universelle, la multitude de manifestations artistiques qui ont lieu de nos jours pour propager sa création dans le circuit national et international, et dont il nous faut mentionner en premier le Festival *George Enescu*, telles sont les lignes directrices de cette première monographie.

La discographie de ses œuvres et une riche bibliographie viennent la compléter.

En 1967, le symposium George Enescu organisé à Bucarest offrit une nouvelle occasion à la confrontation des idées et des opinions sur la création d'Enescu et sur son art d'interprète; la considérable participation internationale à cette manifestation mit en évidence l'intérêt accru des chercheurs des grands centres culturels pour le phénomène énescien. Les communications présentées au symposium devinrent des points d'appui pour des ouvrages d'analyse et de synthèse — sur le style et le langage énescien, sur la maîtrise du violoniste et sur ses conceptions pédagogiques — ou des études de facture documentaire, relevant d'importants éléments pour la biographie de l'artiste, pour la genèse de sa création.

L'analyse des compositions pour formations de chambre et orchestres symphoniques occupent toujours d'amples espaces dans les revues de spécialité; on peut pareillement noter les synthèses concernant le processus thématique, le principe cyclique, le rythme, l'utilisation du folklore ainsi que les études consacrées à sa conception harmonique, etc.[20] Plusieurs musicologues prestigieux ont apporté des contributions substantielles aux recherches sur le style instrumental et vocal ou sur le symphonisme du musicien roumain[21]. Visant à expliquer l'originalité du langage musical d'Enescu dans le contexte de la création musicale du XXe siècle, ils ont également analysé les éléments particuliers de sa technique de composition[22].

L'interprète d'exception a, lui aussi, donné de la matière à la recherche. Le violoniste, le chef d'orchestre, le pianiste George Enescu — voilà l'objet d'ouvrages de référence de différents spécialistes[23].

Dès l'époque de ses études à Paris, George Enescu a aussi déployé une activité soutenue de pédagogue en dépit de ses occupations multiples, mais avec les interruptions inhérentes dues à ses obligations d'interprète. L'atmosphère musicalement sursaturée dans laquelle il vivait — car il parcourait dans un laps de temps extrêmement bref de multiples styles, en fonction du rèpertoire de ses élèves — était propice à l'évolution de sa personnalité, qui cristallisait et autoanalysait dans le cadre même du processus éducatif ses propres visions interprétatives, expérimentant différents moyens techniques ou expressifs. L'activité pédagogique d'Enescu dans le cadre des cours donnés sous l'égide d'institutions d'enseignement artistique de prestige international peut être divisée en deux grandes étapes: 1928—1930 (École Normale de Paris, Harvard University de Boston) et 1947—1954 (École Instrumentale « Yvonne Astruc » de Paris, The Manes School of Music de New York, University of Illinois, Etats-Unis, Conservatoire Américain de Fontainebleau, France, Accademia Chigiana de Sienne, Italie). On constate que les documents publiés, surtout par les élèves et les observateurs aux cours d'interprétation donnés par Enescu, sont — considérés du point de vue comparatif — sensiblement plus riches dans la première étape. A leur tête se placent les témoignages de Yehudi Menuhin, le plus brillant élève d'Enescu[24].

Au cours des dernières années, la mise au jour de nouvelles données concernant l'intégration du compositeur dans l'école nationale de composition [25]), son apport à l'enrichissement de la vie musicale roumaine [26]), ainsi que de nouvelles preuves quant à l'intérêt croissant à l'égard de la création et de la personnalité du musicien Enescu dans le contexte universel [27]) contribuent à une plus équitable hiérarchisation de sa valeur et de son génie.

La complexité de l'unique création énescienne dans le domaine du théâtre lyrique, son *Œdipe*, a été relevée dans une ample monographie [28]) que lui consacre le musicologue roumain bien connu Octavian Lazăr Cosma. La genèse de l'opéra, la vision énescienne du genre lyrique, l'analyse des leitmotive et de leur évolution dans le déroulement de l'action, l'architecture et la dramaturgie de l'œuvre, *Œdipe* dans le paysage lyrique roumain et universel, la vie scénique de cet opéra et les opinions de la critique en sont les principaux aspects auxquels s'adonne, passionné et passionnant, ce chercheur d'une force d'analyse peu commune. *Œdipe* a suscité d'ailleurs l'intérêt des chercheurs étrangers aussi, qui lui consacrèrent d'importantes études [29]).

Après une si vaste activité d'investigation, il s'imposait de réaliser une vaste synthèse — matérialisée sous la forme d'une monographie complexe [30]). Cet ouvrage collectif est caractérisé par une conception nouvelle, originale quant à l'approche du phénomène énescien. Les auteurs organisent leur recherche en partant d'un élément essentiel: la fusion organique entre la création, la vie et l'activité d'interprète de George Enescu. La documentation qui se trouve à la base de l'ouvrage — inédite pour la plupart — est considérée sous un angle critique, ayant comme ligne directrice « l'étude du développement de la personnalité humaine et artistique » du musicien. Dès les premiers opus, la création énescienne est analysée dans le contexte musical roumain; dès cette époque-là, l'analyse en relève les traits caractéristiques. Si dans l'examen des périodes d'études à Vienne et à Paris on utilisa également une documentation inédite, pour la période d'affirmation on n'eut recours qu'aux sources originaires, en évitant à bon escient les ouvrages intermédiaires; ce fut pour la première fois qu'étaient également prises en considération les chroniques parues dans la presse américaine. Pour ce qui est de *Œdipe*, de nouveaux documents y furent ajoutés, concernant la mise en scène du spectacle sur les scènes lyriques de l'étranger, tout comme nombre de commentaires de presse, etc. Le monumental ouvrage met en lumière — à partir d'une riche documentation et d'analyses minutieuses — l'hypostase essentielle de la personnalité de George Enescu: celle de *compositeur*.

La constitution, en 1973, du Centre d'études *George Enescu* sous l'égide de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la R.S. de Roumanie donna une nouvelle impulsion aux recherches et à l'enrichissement du *corpus* de documents sur Enescu que la revue « *Enesciana* » publie périodiquement; cette revue représente d'ailleurs, en elle-même, une invitation adressée à tous les chercheurs de Roumanie et de l'étranger, à fournir de nouveaux points de vue ayant trait à la vie et à l'activité de l'illustre musicien

roumain. Ainsi, grâce aussi à une recherche diversifiée, qui ne cesse d'augmenter, George Enescu occupe la place qu'il mérite dans le panthéon de la musique universelle.

IANCA STAICOVICI

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

1. DRĂGHICI, Romeo, *George Enescu. Biografie documentară. Copilăria şi anii de studii (1881—1900)* (« George Enescu. Biographie documentaire. L'enfance et les années d'études, 1881—1900 »), édité par le Musée d'histoire et d'art du département de Bacău, Bacău, 1973.
2. *George Enescu. Scrisori* (« George Enescu. Lettres »), édition établie et préfacée par Viorel Cosma, Éditions Musicales, Bucarest, 1974.
3. CAUDELLA, Eduard, *Cronici din trecut* (« Chroniques d'antan »), édition établie et préfacée par Ianca Staicovici, Éditions Musicales, Bucarest, 1975.
4. VULCAN, Iosif, *Mărturii muzicale* (« Témoignages sur la musique »), édition établie et préfacée par Ianca Staicovici, Éditions Musicales, Bucarest, 1979.
5. FLESCH, Carl, *The memoirs of...*, Rotckliff, Londres, 1957.
6. CAUDELLA, Eduard, *op. cit.*
7. DRĂGHICI, Romeo, *George Enescu, muzicianul patriot* (« George Enescu, musicien patriote »), dans le supplément de « *Muzica* », Bucarest, 5, no 5, mai 1955.
8. HODOROABĂ, Neculai, *George Enescu. Contribuţiuni la cunoaşterea vieţii sale* (« George Enescu. Contributions à la connaissance de sa vie »), Iaşi, 1928.
9. ALESSANDRESCU, Alfred, *Scrieri alese* (« Oeuvres choisies »), édité par les soins et avec une étude introductive d'Ileana Raţiu, Éditions Musicales, Bucarest, 1977.
10. JORA, Mihail, *Momente muzicale* (« Moments musicaux »), Éditions Musicales, Bucarest, 1977.
11. BREAZUL, George, *Paşini din istoria muzicii româneşti* (« Pages de l'histoire de la musique roumaine »), vol. I, chapitre « George Enescu », édition établie et préfacée par Vasile Tomescu; vol. II, édition établie et préfacée par Gh. Firca, Éditions Musicales, Bucarest, 1966, 1970.
12. CIOMAC, Emanoil, *Pagini de cronică muzicală* (« Pages de chronique musicale »), vol. I (1915—1938), vol. II (1939—1958), édition établie par Silviu Gavrilă, Éditions Musicales, Bucarest, 1967, 1980.
13. DELAVRANCEA, Cella, *Arpegii în ton major* (« Arpèges en tonalité majeure »), Éditions Musicales, Bucarest, 1970.
14. GAVOTY, Bernard, *Les souvenirs de George Enescu*, Flammarion, Paris, 1955.
15. VOICULESCU, Lucian, *George Enescu şi opera sa Oedip* (« George Enescu et son opéra *Oedipe* »), ESPLA, Bucarest, 1956.
16. ANDREI, Tudor, *Enescu*, Éditions Musicales, Bucarest, 1958.
17. CIOMAC, Emanoil, *Enescu*, édition établie par Clemansa-Liliana Firca, Éditions Musicales Bucarest, 1968.
18. RAŢIU, Adrian, *Primele două sonate pentru vioară şi pian* (« Les deux premières sonates pour violon et piano »), in « *Muzica* », Bucarest, 7, no 8, août 1957, p. 24.
    RAŢIU, Adrian, *Simfonia a II^a de George Enescu* (« La IIe Symphonie de George Enescu »), in « *Muzica* », Bucarest, II, no 7, juillet 1961, p. 6.
    NICULESCU, Ştefan, *Octetul de coarde de George Enescu* (« L'octuor de cordes de George Enescu »), in « *SCIA* », Bucarest, 9, no 1, 1962, p. 155.
    NICULESCU, Ştefan *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu* (« Aspects du folklore dans l'œuvre de George Enescu »), in « *SCIA* », Bucarest, 8, no 2, 1961, p. 417.
    VOICANA, Mircea, *Condiţiile şi etapele constituirii Societăţii muzicale « G. Enescu » de la Iaşi* (« Les conditions et les étapes de la constitution de la Société musicale G. Enescu de Iaşi), in « *SCIA* », Bucarest, 10, no 2, 1963, pp. 510—519.
19. MISSIR, Nicolae, VOICANA, Mircea, ZOTTOVICEANU, Elena, *George Enescu*, Éditions Musicales, Bucarest, 1964.
20. FIRCA, Clemansa-Liliana, *La IIIe Suite pour orchestre de Georges Enesco*, dans « *Revue roumaine d'histoire de l'art* », Bucarest, 5, 1968, pp. 163—176.
    CIORTEA, Tudor, « *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* » *şi unele principii ale creaţiei muzicii de cameră la George Enescu* (« La IIIe Sonate pour piano et violon et certains principes de la création de musique de chambre chez George Enescu »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 49—60.
    BUGHICI, Dumitru, *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu* (« Traits spécifiques de la forme dans les sonates de George Enescu »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest. vol. IV, 1968, pp. 205—220.
    TODUŢĂ, Sigismund, *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu* (« L'Idée cyclique dans les sonates de George Enescu »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 131—168,

BERGER, Wilhelm, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* (« Le quartette de cordes, de Reger à Enescu »), chapitre « Enescu », Éditions Musicales, Bucarest, 1979.

21. FIRCA, Clemansa-Liliana, *Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu* (« Traits stylistiques de la musique pour piano de George Enescu »), in « *SCIA* », Bucarest, 12, no 1, 1965, pp. 39—54.
BRUMARU, Ada, *Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu* (« Particularités du style vocal dans la création de George Enescu »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 183—198.
ȚĂRANU, Cornel, *Trăsături ale simfonismului lui Enescu* (« Traits du symphonisme d'Enescu »), în « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 323—338.
VOICANA, Mircea, *Das Problem des Stils und die Entfaltung der schöpferichen Persönlichkeit des Komponisten Enescu*, in « *Enesciana* », Bucarest, vol. I, 1976, pp. 13—18.

22. FIRCA, Clemansa-Liliana, *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu* (« Implications esthétiques et de style du langage instrumental dans la création de George Enescu »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. II, 1966, pp. 115—129.
FIRCA, Clemansa-Liliana, *Heterofonia în creația lui George Enescu* (« L'hétérophonie dans la création de George Enescu »), dans « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 307—322.
NICULESCU, Ștefan, *George Enescu și limbajul muzical al secolului XX* (« George Enescu et le langage musical du XXe siècle ») dans « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 89—104.
VISLOUŽIL, Jiři, *L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'œuvre de Georges Enesco*, dans « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 253—262.

23. MANOLIU, George, *George Enescu, gînditor și poet al viorii* (« George Enescu, penseur et poète du violon »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, p. 289—306.
PINCHERLE, Marc, *Le monde des virtuoses*, Flammarion, Paris, 1961, pp. 105—115.
RĂDULESCU, Mihai, *Violonistica enesciană* (« La conception du violon chez Enescu »), Editions Musicales, Bucarest, 1971.
BĂLAN, Theodor, *George Enescu, pianist* (« George Enescu, le pianiste »), dans « *Muzica* », Bucarest, 20, no 7, juillet 1970, p. 17.
COSMA, Viorel, *George Enescu, pianist acompaniator* (« George Enescu, le pianiste accompagnateur »), dans « *Cercetări de muzicologie* », Bucarest, no 3, 1971, p. 495.

24. HOFFMAN, Alfred, *Aspecte ale activității pedagogice a lui George Enescu* (« Aspects de l'activité pédagogique de George Enescu »), Communication scientifique à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie.
JOURDAN MORHANGE, Hélène, *Mes amis musiciens*, Les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1955.
MANOLIU, George, *Enesco, le professeur*, in « *Enesciana* », Bucarest, vol. I, 1976, pp. 57—62.
MENUHIN, Yehudi, *Călătorie neterminată* (« Voyage inachevé »), Éditions Musicales, Bucarest, 1980.

25. VANCEA, Zeno, *Creația muzicală românească. Secolul XX* (« La création musicale roumaine. Le XXe siècle »), vol. I, Éditions Musicales, Bucarest, 1970.
FIRCA, Clemansa-Liliana, *Enesco et la musique roumaine de 1900 à 1920*, in « *Enesciana* », Bucarest, vol. I, 1976, pp. 49—56.
COSMA, Viorel, *George Enescu — Förderer der Konzert-Festspiele rumänischer Musik*, dans « *Enesciana* », Bucarest, vol. I, 1976, pp. 71—82.

26. TOMESCU, Vasile, *George Enescu și cultura muzicală românească* (« George Enescu et la culture musicale roumaine »), « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 69—82.
PINTER, Lajos, *George Enescu*, Éditions Musicales, Bucarest, 1980.

27. ROSTAND, Claude, *Georges Enesco et ses contacts avec la France*, dans « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 35—48.
ZENGHIROV, Dimitr, *George Enescu în cultura muzicală balcanică* (« George Enescu dans la culture musicale balkanique »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 199—204.
KOTLEAROV, Boris, *George Enescu și cultura muzicală sovietică* (« George Enescu et la culture musicale soviétique »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 279—288.
LOWENS, Irving, *Enescu Holograph in the Library of Congress*, in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 121—130.
HOFFMAN, Alfred, *Lettres de Georges Enesco adressées à des musiciens français (conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris)*, in « *Enesciana* », Bucarest, vol. I, 1976, pp. 63—70.
STAICOVICI, Ianca, *Noi date asupra prezenței compozitorului George Enescu în Statele Unite ale Americii* (« Nouveaux éléments sur la présence du compositeur George Enescu aux États-Unis d'Amérique »), in « *Studii de muzicologie* », Bucarest, vol. II, 1976, pp. 285—314.

28. COSMA, Octavian Lazăr, « *Oedip* »*-ul enescian* (« L'< Oedipe > d'Enescu »), Éditions Musicales, Bucarest, 1967.

29. DRUSKIN, M. C., « *Oedip* » *de George Enescu și problemele operei secolului XX* (« L'< Oedipe > de George Enescu et les problèmes de l'opéra au XXe siècle »), in « *Studii de muzicologie* » Bucarest, vol. IV, 1968, pp. 169—182.
LEITES, Rufina, « *Oedip* » *de George Enescu. Dramaturgia, stilul și rolul său istoric în dezvoltarea artei operistice românești* (« L'< Oedipe > de George Enescu. La dramaturgie, le style et son rôle historique dans le développement de l'art de l'opéra roumain »), Moscou, 1970.

30. VOICANA, Mircea, FIRCA, Clemansa-Liliana, HOFFMAN, Alfred, ZOTTOVICEANU Elena, *George Enescu. Monografie* (« George Enescu. Monographie »), Éditions de l'Académie de la R. S. de Roumanie, Bucarest, 1971.

La musique d'Enescu sur disques roumains

J'ai devant mes yeux deux photos célèbres de l'instrumentiste George Enescu: le violoniste et le pianiste. Soigneusement je les pose sur les pochettes des disques qui illustrent la personnalité multiple du musicien tout à la fois compositeur, soliste et chef d'orchestre. Écouter Enescu jouer, ses *Deuxième* et *Troisième Sonates* pour violon et piano, et encore ! en compagnie d'un autre musicien génial de la Roumanie en ce temps-là: le pianiste, le compositeur et le professeur Dinu Lipatti — est sans aucun doute une joie rare, que la Maison de disques « Electrecord » de Bucarest offrait alors aux mélomanes (les diques ECE 0766—0767) à un moment où la discographie énescienne commençait à peine à se constituer. L'autre disque « Electrecord » (ECE 01308) est de date plus récente et nous présente Enescu chef d'orchestre et pianiste, interprétant sa *Première Suite pour orchestre* au pupitre de la Philarmonie de Bucarest qui porte son nom, ainsi que des fragments de ses deux *Suites pour piano:* le disque rappelle à l'auditeur ce que disait de lui Marc Pincherle (« L'éblouissant pianiste qu'était Enesco — ceux qui l'ont entendu exécuter de mémoire *le Prélude à l'après-midi d'un faune* ou des épisodes entiers *du Sacre du Printemps* ne trouveront pas l'épithète exagérée — ajoute au compositeur une connaissance, plus même, une intuition subtile des ressources du clavier et des pédales. ») ou encore les propos de George Breazul (« Quand il dirige, Enescu accomplit un acte de création. L'élémentaire pouvoir de démiurge de celui qui tient la baguette fait culbuter des sphères de sons, réanimés, éblouissants, enflammés, dans un monde comme on n'en a jamais vu, nouveau et pur, spirituel, abstrait. ») ou encore ceux de Pablo Casals (« Enesco est l'interprète génial qui a droit à une admiration sans bornes »). Ces enregistrements, passés par un processus extrêmement compliqué et difficile de reconditionnement viennent enrichir un trésor inestimable comprenant les créations des grands musiciens tout à la fois compositeurs et enterprètes. Leur valeur est d'autant plus grande que, malheureusement, pour Enescu comme pour ses confrères — un Rachmaninov ou un Prokofiev, par exemple — le nombre d'ouvrages ainsi immortalisé est injustement infime par rapport à l'immense activité de notre grand musicien comme concertiste et surtout à la signification de cette activité dans l'histoire même de l'art des sons. De même que pour les musiciens dont nous venons de rappeler les noms, l'explication du très petit nombre d'enregistrements d'Enescu réside, moins peut-être dans les dimensions encore modestes de « l'industrie du disque » à l'époque où il se trouvait à l'apogée de son art d'interprète, que dans l'attitude que, pareil en cela à tous les grands créateurs-interprètes de tous les temps, Enescu compositeur observait devant Enescu violoniste. « Lorsqu'on parle d'Enescu — disait-il un jour — en Europe on a en vue le violoniste.

Or, moi, je me sens compositeur jusqu'à la moelle des os (. . .) Ma carrière se résume à quelques ouvrages de moi. Ne confondons pas la carrière et le métier. Le violon m'a donné le moyen d'être indépendant. (. . .) Je me suis efforcé de jouer de mon mieux du violon (. . .) et pourtant, j'eus tout enfant l'idée fixe d'être compositeur. D'être uniquement compositeur. »

Tenues à l'écart sa vie durant par la fascination que l'interprète exerçait partout sur l'auditoire, les dimensions du créateur prennent maintenant leur revanche. Dans le monde entier circulent des enregistrements sur disques des « quelques ouvrages » dont parlait Enescu avec la modestie de tout véritable grand artiste et formant 33 *opus* où sont réunies les qualités de métier, de sincérité et de foi en son art de compositeur. Une première intégrale réalisée sur disques « mono » est maintenant suivie d'une intégrale « stéréo » en cours d'édition à « Electrecord » (Si, au moment de la publication de ces lignes, les derniers disques de la série ne se trouvaient pas encore tous dans les boutiques spécialisées, ils seront en tout cas au complet dans les stands au moment du Festival « George Enescu » qui marquera cet automne le centenaire de la naissance du plus remarquable des musiciens roumains.)

Il serait erroné de croire que le nombre restreint d'œuvres écrites par Enescu et qui portent un numéro d'*opus* limite l'étendue de la discographie du compositeur à ce chiffre. Tout d'abord, parce que si certains morceaux de petites dimensions — tels que les trois cycles de mélodies op. 4, 15 et 19 sur des vers de poètes français, interprétés par le baryton Dan Iordăchescu — ont été réunis sur le même disque (ST-ECE-0412) en échange il n'a pas fallu moins de trois disques CST-ECE-0677-79) pour graver intégralement la plus vaste création d'Enesco, son *opéra Œdipe*. Ensuite, certains ouvrages ont bénéficié de plusieurs interprétations, comme, par exemple, *l'Ouverture de concert*, que l'on peut entendre dans la version de Constantin Silvestri au pupitre de l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision (STM-ECE-0977) et, dans celle de Ion Baciu (ST-ECE-01403) dirigeant la Phillarmonie « Moldova » de Iaşi; ou bien *la Troisième Suite « Villageoise »* qui se trouve sur le disque de Constantin Silvestri, et aussi sur celui de Iosif Conta, chacun à la tête de son orchestre (Iosif Conta a d'ores et déjà un disque avec les deux *Suites pour orchestre* — (ST-ECE-01457) et « Electrecord » tend en même temps à la réalisation, dans la mesure du possible, de pareilles « intégrales d'interprète », capables de conférer une personnalité à part à certaines zones du corps de l'intégrale énescienne). Enfin, les disques sont plus nombreux que n'indique le chiffre des *opus*, du fait que les œuvres qu'Enescu a considéré dignes d'entrer dans le catalogue de sa création dépassent ce chiffre. À plusieurs reprises, le compositeur a groupé sous le même numéro *d'opus* plusieurs partitions composées dans la même forme et pour les mêmes instruments; ainsi a-t-il fait pour les *Rhapsodies roumaines n° 1 et n° 2, opus* 11, pour les deux *Quatuors à cordes opus 22*, pour les *Trois sonates pour piano, op. 24* et pour les *Deux sonates pour piano et violoncelle op. 26*. Dans certains cas, Electrecord a opté pour l'unité de la vision interprétative dont je parlais au sujet des *Suites pour orchestre: les Rhapsodies*,

par exemple, sont interprétées elles aussi par l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision sous la baguette de Iosif Conta, sur un disque (STM-ECE-0817) qui comprend aussi le troisième ouvrage faisant partie de la même « famille » *le Poème Roumain op. 1*; et de même, la pianiste Maria Fotino enregistre les Sonates *op. 24.* Mais il arrive aussi que la Maison roumaine de disques ait préféré divers interprètes et demandé à plusieurs instrumentistes la réalisation du cycle; si le premier *Quatuor à cordes* est gravé par la formation de musique de chambre de Cluj-Napoca conduite par le réputé Ştefan Ruha, l'honneur d'enregistrer le deuxième est revenu à une formation où la jeunesse le dispute au talent, le quatuor « Voces » de Iaşi: de même encore si Alexandra Guţu (une instrumentiste encore jeune, mais qui s'est déjà imposée depuis un certain temps dans la vie de concerts roumaine et même dans celle de l'étranger, après les lauriers obtenus à divers concours internationaux de prestige: « Casals » à Budapest en 1973, « Francesco Serrato » à Bologne en 1974, « Gaspar Cassado », à Florence en 1975 et « Le Printemps de Prague » en 1976), interprète *la Deuxième Sonate pour violoncelle*, la *Première* est jouée par George Georgescu, un violoncelliste encore au début de sa carrière.

Des situations similaires sont à observer aussi dans le cas d'autres ouvrages pour lesquels Enescu lui-même a insisté quant à la catégorie formelle. *Les Symphonies*, par exemple, ont été enregistrées chacune dans une autre interprétation: la première, avec la Philharmonie « George Enescu » dirigée par Mihai Brediceanu (STM-ECE-01037), la deuxième avec l'Orchestre de la Cinématographie, conduite par Constantin Bugeanu (STM-ECE-0699) la troisième avec la Philharmonie de Cluj-Napoca, sous la baguette de Ion Baciu (ST-ECE-012234). En échange, les deux *Quatuors avec piano* et le *Quintette avec piano* existent dans la version du pianiste Valentin Gheorghiu et du quatuor « Voces », tout comme la Philharmonie « Moldova » de Iaşi dirigée par Ion Baciu a constitué en son sein l'effectif nécessaire à l'enregistrement de *l'Octuor*, du *Dixtuor* et de *la Symphonie de chambre* (pour 12 instruments). C'est encore à cette Philharmonie et à ce chef d'orchestre qu'est dû l'enregistrement de l'une des dernières créations de George Enescu et à laquelle celui-ci tenait tout particulièrement: *Vox Maris.*

Figurent encore, sur les disques parus ou en projet de la Maison de disque Electrecord, les noms d'interprètes qui font la force de l'école musicale roumaine: le violoniste Ştefan Gheorghiu (interprétant avec son frère Valentin *la Troisième Sonate « dans le caractère populaire roumain »* et *Impressions d'enfance*, sur le disque ST-ECE-01597), le pianiste Dan Grigore *(la Première Suite, op. 3)*, le violoniste Varujan Cozighian *(la Deuxième Sonate op. 6)*, la pianiste Aurora Ienei *(la Troisième Suite op. 18)* — disque ST-ECE-01643), le violoniste Avy Abramovici et la pianiste Irina Staicu *(la Sonate op. 2 n° 1*, disque STM-ECE 0949), ainsi que le très jeune violoncelliste Marin Cazacu *(Symphonie concertante)*. Et, bien sûr, « l'équipe d'or » de l'Opéra roumain, avec en tête David Ohanesian, Elena Cernei, Ioan Hvorov, Valentin Teodorian, Dan Iordăchescu et Viorel Ban, équipe qui, sous la baguette de

Mihai Brediceanu, a réalisé l'enregistrement de l'opéra *Œdipe* qui lui a valu l'un des plus grands succès de la discographie roumaine: le Grand Prix de l'Académie française du disque en 1974.

LUMINIȚA VARTOLOMEI

George Enescu—tableau chronologique

1881

7/19 août — Dans le village de Liveni-Vîrnav, département de Botoşani, au nord de la Roumanie, naît George Enescu, le fils de Costache Enescu et de Maria Enescu, née Cosmovici.

1885

À 4 ans il commence à jouer du violon d'après l'ouïe, essayant de reproduire les chansons des violoneux du village.

1886

Le compositeur Eduard Caudella, professeur au Conservatoire de Iaşi conseille à l'enfant d'étudier la musique.

1888

5 octobre — Costache Enescu fait inscrire son fils au Conservatoire de Vienne, au cours préparatoire de violon du professeur Sigmund Bachirch.

1889

George Enescu est reçu au cours supérieur du Conservatoire viennois et inscrit dans la classe de violon du professeur Josef Hellmesberger-junior, dans la classe d'harmonie et de composition du professeur Robert Fuchs et dans celle d'histoire de la musique du professeur P. Prosnitz. À Vienne il habite 10, Niebelungengasse, chez son professeur Josef Hellmesberger-junior, par l'intermédiaire duquel il fait la connaissance de Johannes Brahms.

1890

Les milieux musicaux viennois commencent à connaître et à signaler le talent d'Enescu qu'ils appellent « un Mozart roumain ».

1892

26 janvier — Première apparition devant le public viennnois, dans le cadre du concert donné dans la salle Bösendorfer par les élèves du Conservatoire.

1893

15 juillet — Il achève ses études au Conservatoire de Vienne qui lui accorde la *Gesellschaftsmedaille*. Il poursuit son instruction à Vienne étudiant, pendant une année, la composition avec Robert Fuchs.

1894

20 mars — Premier récital à Bucarest, à l'Athénée Roumain, accompagné au piano par J. Hellmesberger (au programme: Mendelssohn-Bartholdy, Vieuxtemps, B. Godard, Sarasate).

1895

janvier — Sur le conseil de Hellmesberger et avec la recommandation adressée par celui-ci à Jules Massenet, George Enescu part avec son père à Paris s'y faire inscrire au Conservatoire pour parachever ses études de violon et de composition.
3 mai — Il achève la composition de la *Symphonie en ré mineur* (d'école) pour grand orchestre.

20 novembre — Il se fait inscrire dans la classe de composition de Jules Massenet et étudie également le contrepoint avec André Gédalge.

1896

octobre — Il devient l'élève de Gabriel Fauré auquel on avait confié le cours de composition de Jules Massenet au Conservatoire de Paris. (Parmi ses collègues de classe: Maurice Ravel, Florent Schmitt, etc.).

1897

mai-juin — Il achève, à Paris, la *Suite pour piano no 1 op. 3 en style ancien*, la *Sonate pour piano et violon no 1 en ré majeur*, op. 2, dédiée à Josef Hellmesberger-junior.
3 octobre — Il est présenté à Camille Saint-Saëns et à Édouard Colonne; ce dernier décide de retenir le *Poème roumain*, composé par Enescu au cours de l'année, dans les programmes des Concerts Colonne.

1898

6 février — Première audition du *Poème roumain*, op. 1, aux Concerts Colonne de Paris, sous la baguette d'Édouard Colonne.
17 février — Première audition à Paris de la *Première Sonate pour violon et piano*, op. 2, dans le cadre des Concerts Colonne, avec George Enescu au violon et Alfred Cortot au piano.
13 mars — Première audition en Roumanie du *Poème roumain*, dans un concert donné à l'Athénée Roumain de Bucarest par l'orchestre symphonique d'Eduard Wachmann. Enescu fait à cette occasion son début de chef d'orchestre.

1899

10 février — Première audition de la *Sonate pour violoncelle et piano en fa mineur*, op. 26, no 1, dans la salle Erard de Paris, avec Joseph Salmon (violoncelle) et le compositeur au piano.
20 avril — Il achève à Paris la *Deuxième Sonate pour violon et piano en fa mineur*, op. 6.
24 juillet — Il termine la classe de violon du Conservatoire de Paris et se voit accorder le Ier prix.
30 décembre — Il fait, à Berlin, la connaissance de Josef Joachim, qui lui fait don des cadences qu'il avait écrites pour le *Concerto en ré majeur* de Beethoven.

1900

11 et 18 février — Il fait sa première apparition en tant que soliste des Concerts Colonne de Paris, avec le *Concerto en ré majeur* de Beethoven et le *Concerto en si mineur* no 3 de Saint-Saëns.
22 février — Première audition au cadre des Concerts Colonne, dans la salle du Nouveau Théâtre de Paris, de la *Deuxième Sonate pour violon et piano en fa mineur* op. 6 dédiée à Joseph et Jacques Thibaud, interprétée par Jacques Thibaud au violon et le compositeur au piano.
8 avril — Première audition à Bucarest de la *Fantaisie pour piano et orchestre* (écrite en 1896) dans un concert symphonique dirigé par Enescu. Au piano, Theodor Fuchs auquel est dédiée cette composition.
11 avril — Concert symphonique à l'Athénée Roumain de Bucarest, consacré aux compositions de George Enescu.
31 mai — Il achève l'*Octuor à cordes* op. 7, qu'il dédie à André Gédalge.

1901

21 février — Concert d'œuvres de George Enescu, dans le cadre des Concerts Colonne: *Variations pour deux pianos sur un thème original* (Lucien Wurmser et George Enescu) et *Sonate pour piano et violon, op. 2, no 1, en ré majeur* (Jacques Thibaud et Lucien Wurmser).
8 septembre — Il compose, à Cracalia, la *Toccata*, la première pièce de la *Suite pour piano, op. 10.*
15 novembre — Il achève, à Mihăileni, la *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre*, op. 8, dédiée à Joseph Salmon.
26 décembre — Il achève l'orchestration de la *Rhapsodie roumaine, op. 11, no 2, en ré majeur.*
Il devient membre de la « Société des musiciens de France ».

1902

Il crée à Paris un trio avec Louis Fournier (violoncelle) et Alfredo Casella (piano).

1903

8 mars — Première audition de la *Première Suite pour orchestre* et de deux *Rhapsodies roumaines* à l'Athénée Roumain de Bucarest (Orchestre symphonique d'Eduard Wachmann, sous la baguette de George Enescu).
mars — Est constituée à Bucarest l'« Association musicale roumaine »; George Enescu en est élu directeur honorifique.
6 novembre — Il donne, pour la première fois, un concert à Londres.
décembre — Il remporte, avec la *Suite no 2 pour piano*, op. 10, le prix « Pleyel » accordé par la revue « *Musica* » de Paris. — Paraissent aux Éditions Enoch de Paris l'*Aubade* (Sérénade pour violon, alto et violoncelle) écrite en 1899 et la *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre*, op. 8, composée en 1901.

1904

Il crée, avec Fritz Schneider, Henri Casadessus et Louis Fournier, le Quatuor Enescu.

11 décembre — Première audition à Paris, dans le cadre des Concerts Colonne, sous la baguette de Gabriel Pierné, de la *Suite pour orchestre no 1 en do majeur*, op. 9 de George Enescu.

décembre — Il fait partie, pour la première fois, du jury d'examen au Conservatoire de Paris.

1905

5 novembre — Il achève la *Première Symphonie en mi bémol majeur*, op. 13, qu'il dédie à Alfredo Casella.

1906

21 janvier — Première audition à Paris dans le cadre des Concerts Colonne, de la *Première Symphonie en mi bémol majeur*, op. 13, sous la baguette d'Édouard Colonne.

1907

22 avril — Pablo Casals (violoncelle) et George Enescu (piano) jouent, dans la salle Berlioz de Paris, la *Sonate en fa mineur*, op. 26, no 1, de George Enescu.

1er décembre — Il joue, pour la première fois en France, le *Concerto no 7 pour violon* de W. A. Mozart (découvert au cours de la même année), avec l'orchestre des Concerts Colonne, sous la baguette d'Édouard Colonne.

1908

19 et 26 janvier — Au Théâtre National de Bucarest, deux concerts George Enescu, avec l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique. Au programme: la *Première Suite op. 9 pour orchestre*, le *Poème roumain*, op. 1, les deux *Rhapsodies roumaines*, op. 11, *Deux interludes pour instruments à cordes, en ré majeur et sol majeur* et la *Première Symphonie en mi bémol majeur*, op. 13 (première audition en Roumanie). Chef d'orchestre: George Enescu.

7 février — Première audition à Paris, dans la salle Gaveau, sous la baguette de Pablo Casals, de la *Rhapsodie roumaine en ré majeur*, op. 11, no 2.

17 mars — Il donne, pour la première fois, un concert à Rome, à l'Académie Santa Cecilia, interprétant au violon le *Concerto no 7* de Mozart et dirigeant les deux *Rhapsodies roumaines*.

19 décembre — Festival George Enescu au Théâtre des Arts de Paris. Au programme, *7 chants sur des vers de Clément Marot*, op. 15 (première audition), interprétés par le ténor Jean Altchewsky.

1909

2 mars — Mort, à Mihăileni, de Maria Enescu, mère du compositeur.

14 mars — Première audition à Paris, salle Gaveau, de la *Symphonie concertante, op. 8, pour violoncelle et orchestre*, avec Joseph Salmon (violoncelle) et l'Orchestre des Concerts Lamoureux sous la baguette de George Enescu.

17 mars — Festival George Enescu à Paris, salle Monceau, avec George Enescu, Stella Goudeket (harpe), Philippe Gaubert (flûte) et Alfredo Casella (piano). Au programme: *Allégro de concert pour harpe chromatique, Cantabile et Presto pour flûte et piano*, la *Suite pour piano en style ancien*, op. 3.

16 octobre — Départ de Iaşi pour une première tournée de concerts en Russie.

23 octobre — Premier concert à Saint-Pétersbourg, dans la salle Dvoriankovo Sobrania. Soliste du *Concerto no 7* de Mozart et chef d'orchestre du *Concerto brandebourgeois no 4* de J. S. Bach et des deux *Rhapsodies roumaines* de George Enescu (première audition en Russie).

30 octobre — Premier concert à Moscou. Soliste du *Concerto no 7* de Mozart (chef d'orchestre Ippolitov-Ivanov), il prend ensuite la baguette pour diriger les deux *Rhapsodies roumaines*.

1910

4 février — La « Société moderne d'instruments à vent » de Paris joue le *Dixtuor pour instruments à vent*, op. 14.

28 juin — Au cadre de la soirée donnée par Jeanne Catulle-Mendès en honneur d'Auguste Rodin, George Enescu joue sa *Sonate no 2 pour piano et violon*, avec Yvonne Astruc au violon.

25 juillet — Concert à Scheveningen (Hollande) dans la Kursaal, avec l'Orchestre Berliner Symphoniker. Au programme: la *Symphonie espagnole* de Lalo (avec George Enescu au violon, sous la baguette d'Ernst Kunwald), la *Première Symphonie* et les deux *Rhapsodies roumaines* de George Enescu sous la baguette du compositeur.

1911

3 et 6 janvier — Première audition aux États-Unis, avec le New York Philarmonic sous la baguette de Gustav Mahler, de la *Suite pour orchestre no 1*, op. 9 de George Enescu.
9 janvier — Le *Dixtuor pour instruments à vent*, op. 14 de George Enescu est joué à New York par l'orchestre The Barrère Ensemble.
17 et 19 février — Première audition aux États-Unis, avec Walter Damrosch au pupitre du New York Philarmonic, de la *Première Symphonie en mi bémol majeur*, op. 13 de George Enescu.
22 mars — On joue à Chicago, sous la direction de Frederick Stock, la *Suite pour orchestre no 1*, op. 9 de George Enescu.
30 mars — Première audition en Hollande, à Amsterdam, de la *Première Symphonie en mi bémol majeur*, op. 13 de George Enescu, avec l'orchestre Concertgebouw, sous la direction du compositeur.
septembre — Première audition à Londres, au Queen's Hall, sous la baguette de Henri Wood, de la *Rhapsodie roumaine no 1* et de la *Suite no 1 en do majeur*, op. 9 de George Enescu.
11 octobre — Enescu donne des concerts, avec Dimitrie Dinicu, Geza de Kresz, Edgar Dall'Orso et Cella Delavrancea, dans le cadre des festivités organisées à l'occasion du jubilé de l'Université de Jassy.

1912

janvier-février — On joue aux États-Unis la *Première Symphonie* à New York, avec le New York Philarmonic, sous la direction de Walter Damrosch, la *Rhapsodie roumaine no 1* (à Boston, à New York — Carnegie Hall — et à Washington — The Boston Symphony Orchestra sous la baguette de M. Fiedler).
1er mars — Premier concert en tant que violoniste à Budapest.
février-mars — Tournée de concerts dans des villes roumaines, dans le but d'instituer un prix national de composition.
29 mars — Première audition à Berlin, avec le Blüthnerorchester sous la direction de Theodor Spiering, de la *Première Symphonie en mi bémol majeur*, op. 13.

1913

mars — Donation de 27 000 lei au Ministère de l'Instruction Publique en vue de la constitution du Fonds George Enescu dont le revenu est destiné à l'octroi de deux prix annuels de composition.
28 et 29 octobre — Enescu préside à Bucarest le premier jury qui accorde le Prix de composition « George Enescu ».
19 et 20 décembre — La *Rhapsodie roumaine no 2* est jouée à Chicago, par le Chicago Symphony Orchestra.

1914

janvier-mars — Les deux *Rhapsodies roumaines* de George Enescu sont jouées aux États-Unis: à Cincinnati (Cincinnati Symphony Orchestra), à Utica, à Lockport, à Buffalo (New York Symphony Orchestra), à Minneapolis (Minneapolis Symphony Orchestra), à Chicago (Chicago Symphony Orchestra), à New York (Symphony Society of New York), à Kansas (City Symphony Orchestra), à Boston (Boston Symphony Orchestra).
12 janvier — Récital de sonates avec George Enescu (violon) et Maurice Dumesnil (piano), à la « Sociedad Musical de Bilbao » (Espagne).

1915

21 janvier — Il lance un appel pour la constitution du fonds nécessaire à l'installation d'un orgue dans la salle de concerts de l'Athénée Roumain de Bucarest.
7 mars — Concert à Bucarest de l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique sous la baguette de George Enescu. Au programme: la *Première Suite* et la *Première Symphonie* d'Enescu ainsi que le *Scherzo pour orchestre* de Dimitrie Cuclin, en première audition, le premier ouvrage couronné du Prix de composition « George Enescu ».
8/21 mars — Concert, dans la salle de l'Athénée Roumain de Bucarest, de l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique sous la direction de George Enescu. Au programme: le *Concerto brandebourgeois no 4* de J. S. Bach et le IIIe acte de *Parsifal* de Wagner (première audition en Roumanie) (solistes: R. Vrăbiescu, Jean Atanasiu, Edgar Istraty, avec le concours des chœurs « Carmen » et « Domniţa Bălaşa » sous la baguette de D. G. Kiriac).
12/25 novembre — Premier concert de la série « Histoire du violon », à l'Athénée Roumain de Bucarest.

Le visage du jeune homme génial

À Paris, pendant ses études

1916

9 avril — Première audition à Bucarest (Athénée Roumain) de la *Deuxième Suite pour orchestre*, op. 18, sous la direction du compositeur.
21, 28 mai, 4 et 11 juin — Concerts dirigés par George Enescu à l'Athénée Roumain de Bucarest. Au programme: la *Damnation de Faust* d'Hector Berlioz.
19/31 mai — Il commence à écrire, à Sinaia, la *Troisième Symphonie en do majeur*, op. 21.
8 juin — Il est élu membre d'honneur de l'Académie roumaine.
12 juillet — Il travaille, à Sinaia, au *Quatuor à cordes en mi bémol majeur*, op. 22.
août — La Roumanie entre en guerre contre l'Autriche-Hongrie et l'Allemagne.
septembre — Enescu est désigné comme président des équipes artistiques organisées, sur son initiative, par la Croix Rouge de Roumanie, afin de donner des concerts sur le front et dans les hôpitaux pour les blessés de guerre. Il donne journellement des concerts pour les blessés de guerre.
novembre — Il prend l'initiative d'organiser des réunions artistiques dans les hôpitaux de Iaşi et d'autres villes roumaines.

1917

janvier — Il donne son concours dans le cadre des festivals organisés au Théâtre National de Iaşi, au bénéfice des réfugiés et des blessés de guerre.

2 mars — Départ pour la Russie pour y donner des concerts au bénéfice de la Croix Rouge Russe.

10 mars — Récital de violon au Théâtre Mariinski de Saint-Pétersbourg.

8/21 avril — Il donne un concert au Théâtre National de Iaşi, au bénéfice des invalides de guerre.

30 novembre — la *Première Symphonie* de George Enescu est présentée à Chicago au programme de la Chicago Symphony Orchestra dirigée par Frederik Stock.

26 décembre — Premier concert à Iaşi, sous la direction de George Enescu, de l'orchestre que le compositeur avait organisé avec des artistes de Iaşi ou qui s'y étaient refugiés. Au programme: l'*Ouverture Ruy Blas* de Mendelssohn-Bartholdy, la *Suite Peer Gynt no 1* de Grieg et la *Deuxième Symphonie* de Beethoven. Le concert est donné au bénéfice des orphelins de guerre.

1918

janvier-mai — Il organise, dans la salle du Théâtre National de Iaşi, vingt concerts symphoniques avec l'orchestre créé au cours de l'année précédente, concerts qui, sous sa baguette, remportent un succès particulier.
20 octobre— Il prend part, dans la salle des machines du Théâtre National, à l'assemblée où est décidée la constitution de la « Société symphonique George Enescu ».
1er décembre— Le Conservatoire de musique et d'art dramatique de Iaşi lui confère le titre de professeur honorifique.

1919

23 décembre — Mort, à Dorohoi, de Costache Enescu, père du compositeur.

1920

19 mars — Il donne son concours à l'audition de musique roumaine organisée dans la salle de festivités du « Journal de Paris ». Au programme: la *Sonate en do dièse mineur* d'Alexis Catargi, la *Sonate en mi bémol majeur* de Stan Golestan et la *Deuxième Sonate en fa mineur* de George Enescu.
1er décembre— Il achève, au Châtelet, le premier *Quatuor à cordes en mi bémol majeur*, op. 22.

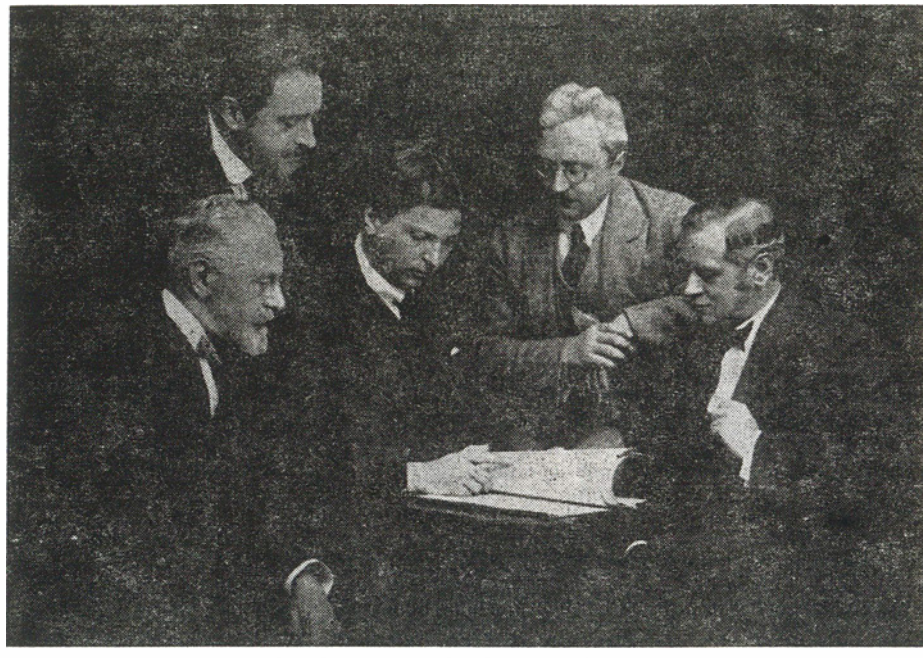
1921

26 et 27 février — Première audition à Paris de la *Troisième Symphonie* (en forme revue), au cadre des Concerts Colonne, sous la direction de Gabriel Pierné.
mars-mai — Il donne, à l'Athénée Roumain de Bucarest, avec Alfred Alessandrescu au piano, douze récitals de sonates.
12 avril — Interprétation à La Haye de son *Quatuor en mi bémol majeur*, op. 16.
avril-juin — Tournée de concerts dans plusieurs villes de Roumanie.

23 juin — Donation de 9400 lei à « Casa Şcoalelor » de Bucarest, dans le but d'augmenter le fonds destiné au Prix de composition « George Enescu ».

14 juillet — Il reprend, à Sinaia, dans la villa Făget, le travail à son opéra *Œdipe*.

19 octobre — Dans la salle Gaveau de Paris, le *Quatuor à cordes en mi bémol majeur*, op. 22 de George Enescu est joué



George Enescu et les membres du Quatuor Rosé (Bucarest, 1924)

par le Quatuor Flonzaley, auquel cet ouvrage avait été dédié.
novembre — Le Quatuor Flonzaley joue pour la première fois à Londres le *Quatuor à cordes*, op. 22, nº 1.
8 décembre — Inauguration de l'Opéra Roumain d'État de Bucarest. Le premier spectacle — *Lohengrin* de Wagner — est dirigé par George Enescu.

1922

janvier-février — Tournée de concerts en Espagne (Séville, Oviedo, Madrid, Barcelone).
22 avril — Il joue à Bucarest des ouvrages de compositeurs roumains: Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu et Ion Nonna Otescu ainsi que deux actes de l'opéra *Œdipe* (au piano).
19 novembre — Il joue au piano, chez Maria Cantacuzino, l'opéra *Œdipe* tout entier.

1923

janvier — Tournée de concerts aux États-Unis, comme violoniste, chef d'orchestre et compositeur. Il donne des concerts avec les orchestres symphoniques de Philadelphie, de Boston et de Detroit.

1924

janvier-février — Tournée de concerts aux États-Unis: à Washington (avec l'orchestre Symphonique de New York), à Saint Louis (avec Edward Harris au piano), à Philadelphie (avec L'Orchestre symphonique de cette ville), à Cleveland (avec l'Orchestre symphonique locale).

18 et 19 janvier — L'Orchestre symphonique de Chicago présente la *Première Symphonie* de George Enescu.

20 janvier — Le Quatuor londonien et le Quatuor Lennox jouent à New York l'*Octuor en do majeur*, op. 7 de George Enescu.

24 avril — On lui confère à Paris l'Ordre de la Légion d'honneur.

4 mai — Concert sous la baguette de George Enescu, à l'Athénée Roumain de Bucarest. Au programme: le *Concerto pour violon* de Beethoven avec Jacques Thibaud accompagné par l'Orchestre philharmonique.

5 mai — Il joue, dans la salle de l'Athénée Roumain, avec Jacques Thibaud, le *Concerto pour deux violons* de Bach, accompagné par l'Orchestre philharmonique.
16 mai — Concert de musique roumaine au cadre des Concerts Colonne de Paris. Au programme: Cuclin, Mihail Jora et Enescu — sous la direction de George Enescu; Ion Nonna Otescu et Stan Golestan, sous la baguette de Ruhlmann, avec George Enescu au violon.
18 octobre — Entouré d'une délégation de compositeurs roumains, il accueille Béla Bartók à la Gare du Nord de Bucarest et l'invite à présider le concours pour le Prix « George Enescu ».
17 novembre — Il signe, à Bucarest, l'acte de fondation de la « Société des Compositeurs Roumains ».

1925

janvier-mars — Tournée de concerts aux États-Unis: Chicago, Cincinnati, Cleveland, Los Angeles.

1926

19 février — Première audition aux États-Unis, à Philadelphie, de la *Suite pour orchestre nº 2*, op. 20, sous la baguette du compositeur.
24 avril — Première audition en France, dans la salle de la « Société Nationale» de la *Sonate pour piano en fa dièse mineur*, op. 24, nº 1.
18 novembre — Il achève, à Luminiș (Sinaia), la *Sonate nº 3 pour piano et violon en la mineur, « dans le caractère populaire roumain »*, op. 25.

1928

janvier-février — Récitals de violon, avec Sanford Schlüssel au piano, à San Francisco.
mai — Cours d'interprétation (Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Brahms) à l'École Normale de Musique de Paris.
8 septembre — Il dirige à Bucarest, au cadre d'un concert donné dans cette ville par Berliner Symphonie Orchester, l'ouverture *Léonore nº 3* de Beethoven.
septembre — Il donne, à Sinaia, des leçons de violon à Yehudi Menuhin.

1929

19 et 20 janvier — Au cadre des Concerts Colonne, il joue, sous la baguette de Gabriel Pierné, Mozart, Beethoven et Albeniz-Enescu (avec Riss-Arbeau au piano). Sous la baguette du compositeur — la *Suite no 2 en do majeur* d'Enescu.
10 février — Il devient membre d'honneur du Club International House de New York.
26, 27 et 28 avril — Manhattan Opera House de New York présente un spectacle de ballet sur la musique de la *Rhapsodie no 1* de George Enescu.
18 mai — Il devient membre correspondant de l'Académie des Beaux Arts (la section de composition musicale).
23 mai — Il dirige l'Orchestre des Concerts Lamoureux dans la salle Gaveau de Paris.
16 —18 septembre — Il prend part, à Bucarest et Sinaia, au IIIème Congrès International de la critique dramatique et musicale.

1930

mars-avril — Tournée de concerts aux États-Unis: récital de violon à Harvard University de Boston; concert à Indianapolis; concert, avec Sanford Schlüssel au piano, à New York.
2 —14 juin — Cinq cours d'interprétation au violon donnés à Paris.
4 juin — À l'École Normale de Musique de Paris, interprétation de la *Symphonie concertante* de George Enescu.
12 juin — Il joue, avec Alfred Cortot, la *Sonate no 3 pour piano et violon « dans le caractère populaire roumain »*, à l'École Normale de Musique de Paris.

1931

29 mars — Médaille d'Or de la « Société pour l'éducation et l'encouragement des arts, des sciences et des lettres » de Paris.
27 septembre — Il est élu, par le Conseil professoral, recteur honorifique de l'Académie de Musique de Bucarest.
11 décembre — Solennité à l'Athénée Roumain de Bucarest à l'occasion du jubilé de George Enescu. Il y est déclaré citoyen d'honneur de la ville de Bucarest.
21 décembre — Accompagné par l'Orchestre Symphonique de Paris sous la baguette de Pierre Monteux, il joue, avec Yehudi Menuhin, le *Concerto pour deux violons et orchestre* de J. S. Bach. Dans le cadre du même concert, Yehudi Menuhin joue deux concertos, de Mozart et de Beethoven, sous la direction de George Enescu.

1932

janvier-mars — Tournée de concerts aux États-Unis: Los Angeles, Oakland (Californie), Detroit, Philadelphie.

2, 4, 6 et 7 novembre — L'Orchestre philharmonique de New York sous la baguette d'Arturo Toscanini joue la *Rhapsodie roumaine no 1* de George Enescu.

1933

janvier-février — Tournée de concerts en Amérique: Montréal, New York, Indianapolis, Cincinnati, Northfield-Minnesota, New York, Washington, Buffalo, Miami-Florida.

3 avril — Grand Prix du disque de l'année 1933 pour le disque « Gramophon » avec le *Concerto pour deux violons* de J. S. Bach, interprété avec Yehudi Menuhin sous la baguette de Pierre Monteux.

22 mai — Il est élu membre de l'Académie Roumaine.

1935

octobre-décembre — Il donne des cours d'interprétation à l'Institut Instrumental de Paris.

1936

10 — 29 janvier — Il continue à Paris les cours d'interprétation des grandes œuvres pour violon.

4 mars — Dans le cadre du concert de musique roumaine de l'École Normale de Musique de Paris, George Enescu joue — avec Diran Alexanian — sa *Sonate pour piano et violoncelle*, op. 26, no 2, présentée en première audition.

13 mars — Première de l'opéra *Œdipe* au Grand Opéra de Paris, sous la direction de Philippe Gaubert.

29 mai — Au Metropolitan Opera House de New York est donné un spectacle de balet sur la musique de la *Rhapsodie roumaine no 2* de George Enescu.

1937

janvier-mars — Tournée de concerts en Amérique.

4 février — Il est élu membre de l'Académie d'Art et des Sciences de Prague.

29 avril — Concert à Paris de l'Orchestre des Concerts Colonne sous la baguette de George Enescu, ayant comme soliste Yehudi Menuhin. Au programme: Mendelssohn, Schumann et Brahms.

mai-juin — Il donne à l'Institut Instrumental de Paris des cours d'interprétation des grandes œuvres classiques et contemporaines pour violon.

9 juin — Le Grand Opéra de Paris reprend l'opéra *Œdipe* sous la direction de Philippe Gaubert.

10 juin — Concert au Théâtre des Champs-Elysées de Paris, de l'Orchestre Lamoureux sous la baguette de George Enescu. Un programme de musique roumaine comprenant surtout des premières auditions: Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Stan Golestan, Ionel Perlea, Dinu Lipatti, Ion Nonna Otescu.

octobre-novembre — Quatre concerts de l'Orchestre de la Radio sous la baguette de George Enescu, à l'Athénée Roumain de Bucarest. Au programme: l'intégrale des symphonies de Beethoven.

28 octobre — Le jury international de l'Exposition de Paris accorde le Grand Prix à George Enescu.

4 décembre — Il épouse, à Bucarest, Maria Cantacuzino.

9 décembre — Enescu joue, à Bucarest, dans la salle Aro, avec Pablo Casals — accompagné par l'Orchestre philharmonique sous la direction de George Georgescu — le *Double concert en la mineur, op. 102 pour violon et violoncelle* de J. Brahms.

1938

janviers-mars — Concerts à New York du New York Philarmonic sous la baguette de George Enescu.

3 mai — 1 juillet — Il donne à l'Institut Instrumental de Paris des cours d'interprétation des œuvres pour violon.

23 septembre — The Gordon String Quartet et The Coolidge String Quartet jouent l'*Octuor* de George Enescu dans le cadre du Berkshire Festival-Pittsfield.

1939

janvier-février — Quatre concerts du New York Philarmonic sous la baguette de George Enescu: Beethoven, Schumann, César Franck, Lalo et Bach — soliste: Yehudi Menuhin; Beethoven et Enescu — soliste Felix Salmond; Beethoven, Sabin Drăgoi, Marcel Mihalovici et la *Suite Villageoise no 3, en ré majeur*, op.27, no 1 d'Enescu; Mozart, Taylor, Debussy, Dinu Lipatti, Enescu.

5 mai — Concert de musique symphonique roumaine donné par le New York Philarmonic sous la direction de George

Enescu, dans le cadre de l'Exposition Internationale de New York. Au programme: Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Alfonso Castaldi, Theodor Rogalski, Ionel Perlea, Marcel Mihalovici, George Enescu.
14 mai — Il dirige le concert de musique symphonique roumaine donné par l'Orchestre symphonique de Philadelphie à Metropolitan Opera House (New York).
juin—juillet — Il donne, à l'Institut Instrumental de Paris, 15 cours d'interprétation pour violon.
19—26 octobre — Il dirige deux concerts de l'Orchestre philarmonique de Bucarest.
23 novembre — Récital de violon à Turin.

1940

Il achève, à Bucarest, la *Suite pour violon et piano, op. 28, « Impressions d'enfance »*, dédiée à la mémoire d'Eduard Caudella.

1941

7—28 mars — L'intégrale des quatuors de Beethoven, à l'Athénée Roumain de Bucarest, dans l'interprétation du quatuor formé par George Enescu, Constantin Bobescu, Alexandru Rădulescu, Theodor Lupu.
28 février — Concert de musique de chambre, à l'Athénée Roumain de Bucarest, donné par George Enescu, Ion Fotino (violoncelle) et Maria Fotino (piano).
9 octobre — Il dirige au Théâtre National de Iaşi le concert inaugural du nouvel orchestre symphonique « Moldova ». Au programme: Mozart, Beethoven, Schubert, Enescu.
17 décembre — Guy Fraser Harrison dirige aux États-Unis la *Première Symphonie en la mineur* de George Enescu, dans l'interprétation de l'Orchestre symphonique de Rochester.
19 décembre — Récital de sonates George Enescu — Dinu Lipatti, à l'Athénée Roumain de Bucarest. Au programme: Mozart, Fauré, Beethoven.

1944

10 et 16 novembre — Cinq concerts symphoniques sous la baguette de George Enescu, dans la salle Aro de Bucarest. Au programme: l'intégrale des symphonies de Beethoven.

1945

23 mai — Il est élu membre du Comité d'honneur de l'Université Libre Démocratique (aux côtés de C. I. Parhon, P. Constantinescu-Iaşi, Ştefan Voitec, Simion Stoilow et Dr N. Bagdasar).

1946

10 février — Enescu dirige le concert symphonique donné à l'Athénée Roumain de Bucarest par l'Orchestre philharmonique, à l'occasion du 25e anniversaire de cet orchestre.
18 mars — La formation de musique de chambre de George Enescu donné à l'Athénée Roumain un concert avec Cella Delavrancea au piano (Brahms, Chausson).
20 avril — Récital de sonates dans la salle Tchaïkovski de Moscou, avec le concours de David Oistrah et de Lev Oborin.
21 avril — Concert de George Enescu dans la grande salle du Conservatoire de Moscou, avec l'Orchestre symphonique d'État de l'Union Soviétique. Au programme: le *Concerto pour deux violons* de J. S. Bach, avec David Oistrach, sous la baguette de Kiril Kondrachine; Jora, Tchaïkovski, Enescu, avec George Enescu au pupitre.
23 avril — Il dirige à Moscou le concert de l'Orchestre symphonique d'État de l'Union Soviétique (Glinka, Tchaïkovski, George Enescu). Soliste: Emil Ghilels.
13—20 mai — George Enescu et Yehudi Menuhin donnent journellement des concerts symphoniques et des récitals, dans la salle Aro de Bucarest. Enescu paraît à côté du grand instrumentiste américain en tant que chef d'orchestre, violoniste et pianiste.
10, 21—25, 28—31 mai et 1er, 3—8 juin — Il prend part aux réunions de l'Académie Roumaine.
octobre-novembre — Il donne des concerts au Canada (Ottawa, Montréal, Toronto).

1947

30 et 31 mars — Deux récitals de violon au Times Hall de New York, au bénéfice des enfants de paysans roumains victimes de la sécheresse.
mars — À Bucarest, il devient membre honorifique de l'Association les « Amis de la France ».
25 avril — Départ de New York pour Paris.
mai — Il fait partie de la commission d'examen de la classe de composition du Conservatoire National de Musique de Paris.
mai-juillet — Il reprend à Paris les cours d'interprétation des chefs-d'œuvre

George Enescu et Dmitri Chostakovitch (Moscou, 1946)

classiques et modernes au cadre de l'Institut Instrumental.

8 et 9 juin — Il prend part aux festivités musicales Bach de Strasbourg, interprétant toutes les sonates pour violon, et, avec Yehudi Menuhin, le *Concerto pour deux violons* (avec l'Orchestre municipal dirigé par Otto Klemperer).

16 juin — Concert de George Enescu avec l'Orchestre Colonne, au Palais Chaillot de Paris. Il joue avec Yehudi Menuhin, le *Concerto pour deux violons* de Bach, sous la baguette de Jean Fournet; au programme également, sous la direction de George Enescu, Beethoven et Béla Bartók (le *Concerto pour violon et orchestre* du dernier est présenté en première audition à Paris).

17 — 26 septembre — Enescu dirige l'Orchestre philharmonique de Londres en tournée dans plusieurs villes britanniques.

28 septembre — Sous la baguette de George Enescu, concert de l'Orchestre philharmonique de Londres à Royal Opera House — Covent Garden.

1948

janvier-mars — Il donne des concerts aux États-Unis, en tant que chef d'orchestre, avec l'Orchestre symphonique d'Indianapolis, l'Orchestre philharmonique de Rochester, l'Orchestre symphonique Nationale de Washington.

20 mars — L'ensemble de musique de chambre du New York Philarmonic joue l'*Octuor* de George Enescu.

mai-juin — Il dirige l'Orchestre Philharmonique de Londres et l'Orchestre de la B.B.C.

29 octobre — Transmission en première audition par la Radiodiffusion française du *Quatuor à cordes et piano* no 2, op. 30 de George Enescu.

1949

23 janvier — Enescu dirige à Washington l'Orchestre Symphonique National. Au programme: Beethoven, Schumann et, en première audition, l'*Ouverture de concert en la majeur*, op. 32 de George Enescu.

janvier — Première audition aux États-Unis de la *Suite pour violon et piano*

« *Impressions d'enfance* », op. 28 de George Enescu, interprétée à New York par le compositeur au piano et par Stanley Weiner au violon.

1er et 2 février — Il dirige le concert de l'Orchestre Symphonique de Montréal (Canada). Au programme: Berlioz, Charles Koechlin, Beethoven, Brahms. Soliste: Arthur Rubinstein.

17, 18 et 20 février — La *Rhapsodie no 1* de George Enescu dans l'interprétation du New York Philarmonic sous la baguette de Leopold Stokowski, au Carnegie Hall (New York).

13 mai — Récital de sonates avec George Enescu (piano) et Jacques Thibaud (violon) dans la salle du Grand Opéra de Paris (Beethoven, Mozart).

22 juin — Récital de violon, avec Nicolae Caravia au piano, dans la salle Gaveau de Paris (Nardini, Bach, Max Hellé, la *Suite* « *Impressions d'enfance* » de George Enescu).

24 juin — Fait partie du jury du Concours international de violon Marguerite Long — Jacques Thibaud.

12—20 août — Il donne à Brighton (Grande-Bretagne) des cours d'interprétation des sonates pour violon de J. S. Bach.

14 décembre — Il interprète, à Paris, dans la salle Marceau-Chaillot, des pièces de Bach et commente la musique de Richard Wagner.

L'Académie Charles Cros accorde le Grand Prix du Disque pour 1949 au couple Céliny Chailley-Richez et George Enescu pour la *IIIe Sonate pour piano et violon*, « *dans le caractère populaire roumain* » de George Enescu.

1950

21 janvier — Soliste, avec Yehudi Menuhin, du *Concerto pour deux violons* de J. S. Bach, dans le concert de l'Orchestre du Metropolitan Opera, donné, sous la baguette de Ionel Perlea, au Carnegie Hall de New York.

avril — Il travaille, à Paris, au poème symphonique *Vox Maris*.

août — Il donne à Brighton des cours d'interprétation des œuvres classiques pour violon.

23 août — Récital Bach à Londres.

10 septembre — Il donne un concert à Sienne à l'occasion du bicentenaire de la mort de J. S. Bach.

octobre — L'Orchestre de la Radiodiffusion française lui consacre un programme de musique de chambre: le *Dixtuor*, op. 14, l'*Octuor*, op. 7 et la *Suite* « *Impressions d'enfance* », op. 28.

1951

7 avril — Enescu dirige à Londres le Concert de l'Orchestre de la B.B.C.

septembre — Il accorde au musicologue Bernard Gavoty une série d'interviews transmises par la Radiodiffusion française au cours de 20 « Entretiens ».

1952

2—15 août — Il donne à Bryanstone (Grande Bretagne) des cours d'interprétation des chefs-d'œuvre pour violon.

août-septembre — Il donne, à l'Accademia Chigiana de Sienne, des cours d'interprétation musicale.

27 et 28 décembre — Concert, à Londres, de l'Orchestre symphonique de la B.B.C., sous la direction de George Enescu.

1953

17 août—13 septembre — Il donne à Sienne des cours d'interprétation du grand répertoire pour violon.

1954

26 janvier — Il répond, de Paris, à la lettre adressée le 23 novembre 1953 par le Dr Petru Groza, président de la Grande Assemblée Nationale de la Roumanie: « C'est mon plus constant désir aussi de rentrer au pays — écrit Enescu — et j'espère que, avec l'aide de Dieu, voire des médecins, ce jour viendra que je souhaite et j'attends. Pour le moment, tout ce qui me reste de forces et d'énergie je le consacre à mes créations musicales avec lesquelles j'entends servir notre peuple roumain. Je vous suis reconnaissant, à vous et à tous ceux qui veulent me revoir de nouveau parmi les nôtres, et je vous prie de me croire que je ne vois dans cela que le témoignage des liens spirituels entre le pays et moi, tels qu'ils furent le long de ma vie tout entière ».

20 mai — Il achève, à Paris, la *Symphonie de chambre pour 12 instruments solo*, op. 33, dédiée à Fernand Oubradous et à l'Association des concerts de chambre de Paris.

juin — Il donne de nouveau des cours d'interprétation musicale à Sienne, à l'Accademia Chigiana.

13—14 juillet — Il a pendant la nuit une attaque d'appoplexie, dans son appartement de Paris, 26, Rue de Clichy.

1955

23 janvier — Première audition, à Paris, de la *Symphonie de chambre pour 12 instruments solo*, op. 33.

3–4 mai — George Enescu se meurt, à Paris, 26 Rue de Clichy.

4 mai — La Grande Assemblée Nationale de la Roumanie et le Conseil des Ministres décident d'honorer la mémoire de George Enescu par, entre autres, la création d'un Festival International « George Enescu » à Bucarest, par la création d'une maison-musée George Enescu à Liveni, par le changement des noms du village de Liveni, de la Place de l'Athénée Roumain de Bucarest et de l'Orchestre philharmonique d'État de Bucarest qui, tous, portent aujourd'hui le nom du grand musicien roumain.

La médaille jubilaire George Enescu (Paris, 1955)

TÉMOIGNAGES

Béla Bartók: UNE RENCONTRE INOUBLIABLE

L'année passée, je me rendais à Bucarest, quand, sur le perron de la gare de frontière, j'aperçus, avec une joie qu'il est aisé de comprendre, Enescu, venu à ma rencontre, pour m'accompagner jusqu'à la capitale roumaine. Du fait qu'Enescu était un tout aussi grand chef d'orchestre qu'il était interprète et compositeur, c'est à lui qu'on avait confié la mission de diriger le concert qui devait présenter ma composition pour orchestre, intitulée *Deux tableaux*. Il la prit aussitôt, la déploya sur ses genoux et s'absorba dans son étude. L'expression de son visage, la façon dont il fredonnait et sifflait tout bas me firent comprendre que, dès le premier coup d'œil, il avait saisi les traits harmoniques les plus compliqués et toutes les nuances de mon orchestration. Il s'excusa de devoir relire la partition, afin d'en retenir les moindres détails.

«Bon, tu peux la revoir tant que tu voudras, mon ami, mais je veux bien être pendu s'il t'en reste grand'chose dans la cervelle !» me disais-je.

Donc après une seconde lecture, il me la rendit et c'est moi qui l'apportai le lendemain à la répétition. L'archiviste des partitions la prit et la plaça sur le pupitre du chef d'orchestre. Celui-ci y monta allègrement et son premier geste fut de prendre la partition et de la mettre dans le tiroir. Mon étonnement fut tel, que j'en restai bouche bée. Et lorsque le maître eut dirigé par cœur les *Deux tableaux*, sans rien omettre, pas le moindre détail, et en faisant ressortir d'une manière tellement plastique toutes les intentions que j'avais conçues et insérées dans les notes, je n'ai plus rien trouvé à ajouter et j'en fus impressionné comme jamais auparavant. Je ne lui ai pas dit grand'chose, mais ma longue et muette poignée de main a laissé entendre à cet être de choix qu'il avait pénétré à jamais dans mon cœur et que je venais grossir les rangs de ses admirateurs.

1925

David Oistrach: LA JOIE DE L'ART

J'ai eu l'occasion de rencontrer Enescu tant à Bucarest qu'à Moscou. Le charme qui émanait de cet homme et de cet artiste multilatéral était si puissant que ces rencontres, même brèves, m'ont laissé un souvenir inoubliable.

... Février 1945 ... Lev Oborin et moi faisions partie d'un petit groupe d'artistes soviétiques qui devait donner une serie de spectacles en Bulgarie et en Yougoslavie. Nous nous étions préparés avec émotion et un vif intérêt en vue de cette tournée inhabituelle. Dans la capitale roumaine,

où nous faisions escale, on nous a proposé de donner un concert impromptu. Là, dans cette ville, vivait Enescu. Je connaissais sa musique seulement grâce à l'audition de quelques disques, et je l'avais entendu une fois à la radio, interpréter un concert de Mozart, ce qui m'avait permis d'admirer la profondeur de son style, son interprétation inspirée et pleine de grâce (. . .)

Nous n'avons réussi à le voir et à l'entendre que le lendemain, au concert qu'il a donné et où il a interprété au violon des compositions de Bach, la sonate de César Franck ainsi que d'autres compositions. Ce qui nous a particulièrement impressionnés, ce fut l'atmosphère réellement pieuse qui régnait dans la salle. En Roumanie, Enescu n'était pas seulement aimé en tant qu'admirable musicien, il était profondément respecté et estimé en tant que citoyen marquant dans la vie publique, qui avait énormément contribué au développement de la culture et de l'art de sa patrie.

Les interprétations de cet inégalable artiste ne donnaient jamais l'impression, à aucun instant, ni par le moindre geste ou la moindre nuance, qu'il voulait étaler ses qualités. Elles étaient pénétrées d'une profonde sagesse et dévoilaient des idéaux éthiques et musicaux des plus élevés, des investigations de longue durée qui l'ont conduit à une réévaluation des succès obtenus et à un renouveau de l'art musical. Mais ce qui caractérisait le mieux Enescu, c'était sa joie immense au contact de l'art. (. . .)

Nous sommes revenus à Bucarest, où nous avons donné plusieurs concerts. L. Oborin et moi avions préparé des concerts de Tchaïkovski. Enescu a accepté avec plaisir et joie de nous accompagner. Nous allions saisir cet instant tant désiré du contact créateur direct. Bien qu'évoluant pour la première fois avec un orchestre nouveau pour nous, nous n'avons ressenti aucune sorte de difficultés, car Enescu nous accompagnait avec une haute maîtrise et vigueur.

Accompagnant au piano David Oistrach (Moscou, 1946

Plus tard, à Moscou, Enescu a dirigé la *Quatrième Symphonie* de Tchaïkovski et son interprétation est restée ancrée dans ma mémoire pour le restant de ma vie. Bien sûr, nous avons nos propres interprétations de cette *Quatrième Symphonie*, dues à nos traditions admirables vérifiées par les ans. En ce sens, il se pourrait que l'interprétation d'Enescu ne puisse pas être considérée comme un modèle. Mais cette interprétation a tellement bien fait ressortir la personnalité du grand artiste, la plasticité de sa pensée musicale, son don de soi à la musique ! Ce fut l'une des interprétations les plus intéressantes de cette géniale partition.

À Moscou, j'ai souvent rencontré Enescu et nous avons longuement causé ensemble. Il logeait à l'hôtel « National ». Une fois, j'ai eu le bonheur de le trouver seul ; de loin, en suivant le corridor de l'hôtel, j'entendais les accords de la *Chaconna* de Bach. Je n'osai entrer, mais en entr'ouvrant la porte de sa chambre, je me mis à l'observer. Là, dans la pénombre, assis dans un fauteuil, voûté, les yeux clos, il jouait ; mais ce n'était plus pour une salle de concert. Il se trouvait en une sorte de fusion infinie avec la musique, dans un élan d'immense amour pour l'art ; l'artiste travaillait, il se préparait pour un concert, il se parlait à lui-même.

1961

Pablo Casals : UN GÉNIE DE LA MUSIQUE MODERNE

(...) Je considère Enescu comme l'un des plus grands génies de la musique « moderne » dans la bonne acception de ce terme. À l'époque, il était le musicien le plus complet, car il ne faut pas oublier qu'il était, outre un grand compositeur, aussi l'un des plus grands violonistes, un grand chef d'orchestre, un grand pianiste.

Il est regrettable que bien trop tôt les courants musicaux que je n'accepte pas et qu'on nomme la « musique moderne », aient empêché que les œuvres composées par Enescu plus tard ne soient devenues populaires.

Il en advint ainsi de toute la bonne musique écrite à cette époque qui fut reléguée de côté, comme ce fut le cas pour celle d'Enescu, mais je suis persuadé que cette situation déplorable changera un jour : la musique d'Enescu nous reviendra et nous connaîtrons son œuvre tout entière, comme nous connaissons celle des grands maîtres tels que Beethoven, Mozart et Haydn. (...)

Je veux dire qu'Enescu était d'une simplicité et d'une générosité exemplaires. Il faut avoir été avec lui, pour savoir quel grand musicien il a été, mais aussi quel homme il était.

1962

Yehudi Menuhin: UNE PERSONNALITÉ ACCABLANTE

J'ai vu et écouté Georges Enesco pour la première fois en 1924; il était venu à San Francisco en qualité de violoniste et de chef d'orchestre. Dès sa première apparition sur le podium, j'ai été frappé par sa présence physique. Très grand, avec une abondante chevelure noire qui lui donnait une expression romantique, il y avait quelque chose de léonin dans son attitude. Il s'est mis à jouer et j'ai réagi comme le gosse de huit ans que j'étais alors, d'une manière atavique. Je n'avais encore jamais entendu quelqu'un jouer de la sorte. Chaque note paraissait exprimer quelque chose d'unique — comme si son violon possédait une voix humaine — qui pouvait renfermer un sens verbal précis. (...)

Quelques années plus tard, à Paris, je vis une grande affiche qui annonçait un concert Enesco. Comme, à cette époque, tous les membres de ma famille allaient partout ensemble, conquis par mon enthousiasme, nous sommes allés l'écouter.

A la fin du concert, mes parents m'ont emmené dans les coulisses. « Va et explique-lui ce que tu veux » — m'ont-ils dit. Je n'avais que onze ans. Jamais encore, je n'avais abordé quelqu'un. En outre, une multitude d'admirateurs se pressaient dans sa cabine, le félicitaient et sollicitaient des autographes. J'étais fort intimidé. « Si tu veux vraiment étudier avec Enesco, m'ont dit mes parents, tu ferais bien d'aller lui parler tout seul; nous, nous ne le connaissons pas. »

Finalement, je me suis approché: « Je voudrais étudier avec vous » — lui ai-je avoué.

« J'aimerais t'avoir comme élève, m'a-t-il répondu, mais je voyage beaucoup et ne dispose que de fort peu de temps. Il faut que je quitte Paris demain matin à six heures. »

« Je serai chez vous à cinq heures.» Et c'est ce que je fis. Après m'avoir écouté, il m'accepta comme élève.

À partir de ce jour, Enesco a exercé sur moi une influence décisive, et je ne suis pas le seul dans cette situation. Vous n'avez qu'à parcourir le monde et à questionner les musiciens qui l'ont connu, qui ont fait de la musique avec lui, et vous rencontrerez exactement la même réaction: Enesco a eu un ascendant déterminant pour leur existence, et cela non seulement du point de vue musical. Il tirait de l'orchestre des sons magiques, que d'autres chefs d'orchestre, d'une autorité mieux établie, n'avaient jamais rêvé d'obtenir, car il disposait d'un horizon spirituel et d'un pouvoir de pénétration exceptionnels et d'une expérience musicale d'une intensité peu commune. (...)

Après la guerre, je suis allé le voir à Bucarest. Il n'était plus jeune: son corps immense commençait à céder. Nous avons donné des concerts ensemble pendant dix jours consécutifs, l'après-midi et le soir, en répétant

Avec Yehudi Menuhin (Paris, 1953)

souvent des heures durant avant chaque concert. Les fonds réalisés ont été intégralement versés au profit de diverses organisations.

Je me souviens, également, du jour où, à Paris, Maurice Ravel a fait irruption dans le studio d'Enesco pendant une leçon. Enesco serait-il d'accord de jouer la nouvelle sonate pour piano et violon de Ravel, ce soir même, pour l'éditeur Durand? (À l'époque, les éditeurs musicaux exigeaient toujours des auditions préalables avant de conclure un contrat, même s'il s'agissait de Ravel. Dieu sait ce qu'ils feraient aujourd'hui avec nos partitions dodécaphoniques !). Avec sa politesse coutumière, Enesco s'est tourné vers moi et m'a demandé si je voulais interrompre la leçon, vu l'urgence de la requête de Ravel. J'ai rangé mon violon et j'ai attendu. Ravel a pris place au piano et ils ont joué la sonate d'un bout à l'autre. Ensuite, Enesco a demandé si, « pour plus de sûreté », on pouvait la jouer encore une fois. Ravel a accepté. À notre grande surprise, à tous deux, Enesco a mis de côté la partition et a interprété la sonate tout entière par cœur. (...)

Comme compositeur, Enesco n'a jamais eu l'audience et la célébrité qu'il méritait, et cela surtout parce que sa fierté l'a toujours empêché d'accepter une publicité bruyante. Aux États-Unis, il est surtout connu par ses *Rhapsodies*, qui sont quand même des compositions d'adolescence. Mais il

existe de nombreuses autres œuvres de la période de maturité qui mériteraient de figurer dans le répertoire de tous les grands orchestres et des solistes: les quatre *Symphonies*, l'*Octuor* — cette longue et importante composition pour double quatuor à cordes ou pour orchestre complet de cordes —, une grande suite pour orchestre, l'opéra *Œdipe*. Cette dernière œuvre, en même temps poétique, dramatique et massive, dégage un sens extraordinaire de l'espace. Ses nombreux passages pour flûte, d'une grande force évocatrice, exprime son amour infini pour le village roumain qui était, comme je l'ai déjà dit, un trait essentiel de la personnalité d'Enesco.

Plusieurs de ses œuvres ont un caractère foncièrement national: parmi celles-ci, ma préférence va à la troisième sonate pour violon et piano, non seulement parce que sa musique est celle, inoubliable, mais aussi parce qu'elle constitue la plus grande réalisation de notation musicale que je connaisse. Dans cette admirable sonate, Enesco a réussi à inscrire sur le papier un style en entier improvisé, spontané, de telle sorte que cette composition, dont la forme atteint la perfection, est, à tous les points de vue, une entité organique. Il n'est pas question d'une virtuosité facile, comme dans une partition « tzigane » de Sarasate. Quiconque respecte avec soin chaque indication qu'Enesco a notée sur la partition, arrivera à une interprétation avec les nuances d'« atonalité » exigées, à une exécution des *glissandos* exactement aux endroits indiqués et au respect des atténuations rythmiques précises. Savoir noter ces caractères spécifiquement roumains représente une performance tout aussi difficile que d'enregistrer sur un portatif le chant d'un oiseau. Cette sonate est un chef-d'œuvre de construction musicale.

Enesco était avant tout un homme d'une grande loyauté. Sa nature, ses qualités essentielles n'avaient rien de commun avec la prédilection de notre siècle pour les valeurs commerciales. Par sa pensée élevée, il dominait d'une tête la plupart de ses confrères.

1965

Nicolae Caravia:
QUARANTE ANNÉES DE COLLABORATION

En 1917 nous nous étions réfugiés, ma mère et moi, à Iași et nous étions installés non sans peine dans deux petites pièces du quartier des Tatarași. Étant donné que quelques semaines auparavant, j'avais obtenu — pour deux ouvrages — le second prix du Concours de Composition « George Enescu », ma mère m'a poussé à me rendre chez le maître (il avait trouvé lui aussi refuge à Iași) pour le remercier et lui offrir éventuellement de l'accompagner. Après avoir frappé à la porte de son logis, j'ai décliné

mes nom et qualité: Enescu est arrivé tout de suite, m'a pris par la main et, répétant mon nom, il s'est dirigé vers le piano, s'est assis devant et, à mon grand étonnement, il s'est mis à jouer l'une des compositions que j'avais présentées au concours. En tant que président du jury, Enescu, c'est certain, avait feuilleté les manuscrits des candidats, mais de là, à retenir un ouvrage en entier après une seule lecture me paraissait tout simplement phénoménal. Stupéfait et sous l'empire de l'émotion, je me suis offert à l'accompagner. « Je pensais justement donner un concert. Nous en jouerons chacun une moitié. D'accord? » Quelques jours plus tard, Iaşi était inondé d'affiches annonçant notre concert au profit de la Société de la Croix-Rouge. C'est ainsi qu'a commencé ma collaboration avec le maître. Nous avons travaillé plus de quarante ans ensemble, en Roumanie ou à l'étranger.

À Iaşi, en ces années de guerre s'était formé presque de soi-même autour d'Enescu un noyau de musiciens dont faisaient partie Nicolae Bârsan, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Antonin Ciolan, les frères Jean et Constantin Bobescu, Traian Ionaşcu, Romeo Drăghici. L'idée, venue du maître, de constituer un orchestre symphonique qui donne des concerts hebdomadaires a suscité chez nous tous un grand enthousiasme. De nombreux professeurs de musique de la ville ou mobilisés pour le front sont venus nous rejoindre. Le premier concert a été un triomphe. Dans l'atmosphère d'anxiété et de difficultés sans nombre, nos concerts apportaient comme un rayon de lumière. Je me souviens qu'au milieu du concert il arrivait que se produise une panne d'électricité. Le maître nous disait à voix basse de ne pas interrompre l'exécution et de continuer à jouer dans l'obscurité, chose qui émouvait et enthousiasmait le public qui nous manifestait sa solidarité.

Au cours de cette première saison symphonique, Enescu trouvait le temps nécessaire pour se déplacer dans les hôpitaux et dans les maisons de repos pour les blessés du front. Il me priait chaque fois de l'accompagner. Ensemble nous avons parcouru tous les bourgs moldaves, nous avons fait des centaines et des centaines de kilomètres et je puis affirmer que jamais je n'ai vu le maître manifester sa fatigue. La plupart du temps, nous étions priés, le concert fini, de nous photographier avec les soldats. Jamais George Enescu n'a refusé. Au départ, les hommes nous serraient la main, les larmes aux yeux.

Notre collaboration n'a pas cessé après notre retour à Bucarest. Des concerts et des concerts ont suivi. En ces années-là un événement important pour ma carrière de pianiste a été l'interprétation de la *Troisième Sonate pour piano et violon en la mineur opus 25 « dans le caractère populaire roumain »* présentée à l'Athénée roumain le 29 janvier 1927, puis, peu de temps après à Oradea, pour que, le 28 mars de la même année, le maître m'invite à Paris afin de présenter sa *Sonate* en première audition au public français.

Ma collaboration avec le maître ne s'est pas limitée à des relations strictement professionnelles. Enescu estimait ses collaborateurs et leur manifestait une affection sincère. Ayant appris le décès de ma mère, le maître est venu tout exprès de Sinaïa pour me voir à Bucarest. Comment ça s'est

passé... C'était en 1926, en hiver; un beau matin, voilà qu'apparaît tout effrayée la petite bonne de ma sœur, chez laquelle j'habitais: « M'sieur Nicolae, y a m'sieur Enescu qu'est entré par la cuisine ! » Le maître, pressé comme toujours, avait préféré cette voie... plus directe. Se défaisant de la boîte de bonbons qu'il m'avait apportée, il a posé son doigt à l'endroit de mon cœur et m'a dit: « Votre mère, c'est là qu'elle est ! » Puis il m'a annoncé qu'il était venu m'inviter à sa villa « Luminiş » de Sinaïa. Nous sommes partis sur-le-champ. Arrivés à Sinaïa, nous sommes montés à l'étage supérieur où nous attendait un piano sur lequel se trouvait un manuscrit extrêmement noir à force d'être corrigé. C'était celui de la *Troisième Sonate pour piano et violon dans le caractère populaire roumain.* J'ai compris que c'était de la façon dont j'allais déchiffrer alors ce manuscrit que je serais choisi on non par le maître pour l'accompagnement. Après la première lecture, Enescu m'a dit, avec une joie évidente, que nous allions bientôt présenter la sonate devant le public bucarestois.

Bien des années plus tard, ayant à nouveau rencontré le maître à Paris, il m'a confié son nouvel ouvrage: *Suite pour violon et piano op. 28, « Impressions d'enfance ».* Parfois, après l'exécution devant le public, il me convoquait pour que nous reprenions la *Suite* « en toute quiétude », pour que nous captions — disait-il troublé de la nostalgie de cette musique — « ce qui est au-delà de la musique ». Un jour, cloué par la maladie, le maître me fit venir dans son appartement de la rue de Clichy pour que je lui joue cette merveilleuse *Suite.* Il l'écouta, pensif, plongé dans ses souvenirs les plus chers.

1981

Cella Delavrancea: PRINCE DE LA MUSIQUE

Dés sa jeunesse, on devinait en lui une force intérieure qui l'isolait des événements extérieurs. D'une taille élevée, brun, le regard énigmatique, le nez fin, il justifiait pleinement ce qu'on avait dit de lui: Enescu est un Sphinx. Il en émanait une sorte de mystère, dû peut-être à la discrétion de son expression jamais absolument affirmative. Aujourd'hui que l'âge, affranchi de l'enthousiasme juvénile, me permet de formuler un jugement objectif, je puis affirmer qu'Enescu a été un grand génie musical du siècle; il a été violoniste, pianiste, organiste, chef d'orchestre et compositeur, doué d'une acuité extraordinaire du style et d'une mémoire fabuleuse. Il lisait une partition et elle restait gravée dans sa mémoire à jamais. Il aurait pu devenir un illustre pianiste. Sa main, aux longs doigts effilés se prêtait au clavier peut-être mieux qu'au violon.

Dans le salon de Maria Cantacuzino — son seul et grand amour — Enescu jouait du violon chaque après-midi. C'est avec lui que j'ai interprété toutes les sonates de Beethoven et de Mozart, la grande sonate de César

Jouant des *Poèmes* de Chausson

À la table de travail

Franck et la fluide sonate de Gabriel Fauré, son professeur de composition au Conservatoire de Paris. Nous n'avons jamais eu besoin de répétitions. Nous nous sommes entendus dès le premier moment. Après la pause, offerte aux discussions pour les amis de la maison, invités à ces réunions, madame « Maruca », appelée ainsi par ses intimes, demandait à Enescu de jouer au piano des fragments de la Tetralogie de Wagner. Ils choisissaient des passages de plusieurs opéras et il les arrangeait avec un art qui transformait la variété des morceaux en un poème sompteux. Son toucher au piano était d'une variété sonore si grande, qu'il nous donnait l'impression d'un orchestre auquel il ajoutait, de temps en temps, sa propre voix. Dans les années pendant lesquelles il a interprété à l'Athénée les 16 quatuors de Beethoven, les répétitions avaient lieu chez madame Maria Cantacuzino — « Princesse aimée » — comme il l'appelait, d'une voix d'adoration soumise. J'y ai souvent assisté. Il avait cette capacité prodigieuse de modeler la vision de ses collaborateurs, la fluidité devenait volume et ce volume, il le plaçait, avec une force tranquille, dans l'espace et le temps qu'il décidait. Il maîtrisait la sensibilité des trois éléments avec tant d'autorité, que toute hésitation dans le son ou le rythme disparaissait et qu'ils fondaient tous dans le fluide sonore, rassérénés par la certitude d'une révélation insoupçonnée, qui les élevait jusqu'à l'extase. Il corrigeait les erreurs par des mots lapidaires, en les reproduisant sur son violon, avec une allégresse ironique mais encourageante. Il répétait souvent que la Musique est un message parlé, qu'il fallait donc dénouer l'enchevêtrement sonore, comme le sculpteur taille dans le bloc de granit la forme naissante du sujet choisi. Il me disait, une fois: « J'exprime ce qui est écrit mais j'essaie d'exprimer *tout* ce qui est écrit. » Il pénétrait la pensée du créateur, analysant le choc physique qui avait déterminé l'expression musicale. C'est toujours à la même époque qu'il avait obtenu, avec de grandes difficultés, de diriger toutes les symphonies de Beethoven. Quelle élévation spirituelle ! C'est dans le rôle de chef d'orchestre qu'il trouvait la possibilité d'épanouir son génie. Beethoven y apparaissait dans toute sa gloire. Dans l'opéra *Œdipe*, penché sur l'abîme de vengeance ensanglantée des Erynnies, il a composé un chef-d'œuvre, suggérant, par la simplification des moyens sonores, le paysage rocailleux, dramatique, et la tragédie de celui que les dieux avaient maudit, et cherchant jusqu'à l'obsession, pendant de longues années, les motifs qui allaient être développés dans une œuvre d'une originalité impressionnante.

Il est certain que je me répète en écrivant sur Enescu. Mais la répétition, quand il s'agit de l'Art, devient un excès de ferveur qui demande à être sans cesse communiquée. Nous en sommes toujours émerveillés, ravis, comme nous le sommes devant l'aube ou le soleil couchant. Ce sont des phénomènes extraordinaires que nous n'essayons pas d'analyser. Leur beauté nous fascine et nous nous contentons de sentir le ravissement qu'ils nous causent.

Prince de la Musique et en même temps son fidèle soldat, Enescu a vécu pour la Musique et il s'y est consacré jusqu'au dernier battement de son cœur.

1981

Romeo Drăghici:
AU FIL D'UNE VIE...

Un jour de printemps, le 5 mars 1912, je vécus un événement qui allait me marquer profondément, pour toute ma vie. J'étudiais le droit à la Faculté de Iaşi, mais une passion qui ne m'a jamais quitté me faisait étudier parallèlement la musique. Je prenais ce jour-là ma leçon de violon habituelle, dans la maison du professeur et compositeur Eduard Caudella, qui était notre voisin et un vieil ami de notre famille. Nous répétions pour un concert des étudiants qui devait avoir lieu au Théâtre National, dans le cadre d'un cénacle littéraire et musical où participaient des personnalités de la vie culturelle, comme par exemple les historiens Nicolae Iorga et A. D. Xenopol, l'écrivain Calistrat Hogaş, le latiniste Vasile Bogrea et d'autres. Nous répétions donc la *Sonate en ré majeur* de Haendel, le professeur Caudella m'accompagnant au piano. Madame Emilia Caudella, toute émue, entra dans la salle de musique pour annoncer: « Edi, Enescu est ici ! » Le professeur se leva pour l'accueillir. Je restai derrière la porte, saisi d'émotion, mon violon dans les bras. Enescu entra. Le professeur fit les présentations. Je fus dès le premier moment conquis par les regards de George Enescu, par la douceur et la simplicité avec lesquelles il me tendit la main. Enescu était connu pour la considération qu'il manifestait envers tout musicien, envers tout instrumentiste, quelqu'insignifiant qu'il fût. Ce fut avec la même considération qu'il m'accueillit alors. « Je vous ai interrompu, jeune homme. Que jouiez-vous? » Figé d'émotion, je lui répondis: « La *Sonate en ré majeur* de Haendel. » « Une très belle sonate ! » « Oui, mais quand l'interprète c'est vous, pas moi ! » ai-je réussi à balbutier. « Faisons-le ensemble, alors », dit Enescu, et il s'assit au piano pour m'accompagner. Je ne sais pas ce qui se passa, mais je jouai alors la *Sonate* comme je ne l'avais jamais fait et n'allais plus jamais le faire. C'était comme si un fluide miraculeux issu de ses regards clairs et d'une douceur infinie me pénétrait. Je n'allai jamais oublier ce charme envoûtant !

Enescu devait donner un concert au Théâtre National, le même soir. C'était un des neuf concerts qu'il donnait dans plusieurs villes, en vue de créer le fonds destiné au Prix National de Composition, qu'il avait initié pour venir en aide aux jeunes compositeurs roumains. Il est intéressant de rappeler ici qu'Enescu a déposé le bénéfice de ces neuf concerts, à savoir 30 000 lei-or, à la Maison des Écoles, pour le premier concours de composition, qui devait avoir lieu l'année suivante — 1913. (Parmi les lauréats de ce concours il y eut Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Ion Nonna Otescu). Au concert dont je viens de parler, Enescu était accompagné au piano par Th. Fuchs. Je m'offris à tourner les pages pour Fuchs et j'eus ainsi la joie de me trouver quelques heures de plus auprès d'Enescu.

Le premier contact avec cet homme et ce musicien merveilleux me lia définitivement à la musique. Je revis le maître en 1913, quand il présida le jury du premier concours pour le Prix national de Composition. En 1914, après le début de la guerre, Enescu quitta Paris pour revenir auprès des siens. Comme les trains ne circulaient plus, il dut embarquer à Marseille pour Constantinople, et de là, sur un navire roumain, pour Constanţa.

Revenu dans son pays, George Enescu se mit à la disposition des autorités militaires, bien qu'il ne fît pas partie des cadres de l'armée. La Roumanie n'était pas encore entrée dans la guerre pour la réunification nationale. Alors commença pour Enescu une époque d'activité féconde. Conscient de la valeur d'Enescu, Dimitrie Dinicu, le chef de l'orchestre du Ministère de l'Instruction Publique, lui en remit la baguette. Enescu se mit à travailler avec l'orchestre, dont il commença par remanier et enrichir la composition. Il y attira des musiciens de première qualité, surtout dans le compartiment des cordes. Après dix jours de travail acharné l'orchestre présenta sous la direction d'Enescu la première audition en Roumanie de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, avec solistes et chœurs. Enescu donna, avec cet orchestre élargi, de nombreux concerts au bénéfice de la Croix Rouge et des sociétés de bienfaisance. Tous ces concerts avaient des programmes d'une haute valeur artistique. Chacun comprenait des premières auditions. Mais la vie musicale du Bucarest de ces années allait connaître deux événements mémorables: la présentation de l'acte troisième de *Perceval* de Wagner et celle de la grandiose *Damnation de Faust* de Berlioz.

J'étais à l'époque un jeune magistrat à Iaşi. Mais le grand amour que je témoignait à Enescu me faisait venir chaque dimanche à Bucarest pour suivre ses concerts. Une profonde amitié se lia entre nous. Je me rappelle qu'une fois, lorsque j'étais venu à Bucarest pour un concert, il me récita, dans sa chambre d'hôtel, le poème l'*Olt* d'Octavian Goga, qui venait de paraître dans son récent recueil de vers. Il l'avait acheté un jour auparavant et connaissait déjà par cœur beaucoup des poèmes. L'*Olt* l'avait particulièrement ému. C'était une époque d'agitation politique, à la veille de l'entrée en guerre de la Roumanie. Enescu était profondément attaché à son pays, à son peuple. En août 1916, la Roumanie sortit de la neutralité et entra en guerre aux côtés de la France, de la Russie, de l'Angleterre, pour la réunification nationale. À partir de ce moment Enescu devint un musicien-soldat. Le Grand État-Major lui confia la direction du groupe d'artistes — musiciens, écrivains, acteurs — qui donnaient des spectacles pour les soldats internés dans les sanatoriums.

En novembre 1916, l'armée allemande commandée par le général Von Mackensen obligea l'armée roumaine de se retirer sur la ligne Focşani-Năməloasa-Galaţi, afin d'éviter l'occupation de la Moldavie. Enescu se refugia à Iaşi. Il trouva très difficilement un logement, rue Vovidenia, près du Théâtre National. Heureusement qu'il y avait un piano dans la maison. C'est là qu'il conçut sa *Troisième Symphonie avec chœurs et orgue* et la *Sonate pour piano op. 24 en fa dièse mineur*. Un groupe de musiciens-admirateurs se forma autour de lui, dont les violonistes Mircea Bârsan et Vasile Filip,

le juriste Traian Ionaşcu (alto), le pianiste Nicolae Caravia et moi-même comme violoniste.

Des centaines de blessés arrivaient chaque jour du front. Le pays était plongé dans la douleur et les hôpitaux insuffisants. Dans son désir d'apporter du soulagement aux blessés, Enescu se déplaçait, avec le pianiste Nicolae Caravia, son accompagnateur préféré, dans les hôpitaux et dans les sanatoriums, jouant Sarasate, Kreisler, Bach etc. Dans cette atmosphère de dépression générale, il eut l'idée extraordinaire de former, en 1917, un orchestre composé des professeurs du Conservatoire et des musiciens réfugiés à Iaşi, ou mobilisés pour le front. À sa constitution, en avril 1917, l'orchestre comptait 70 membres. Enescu commença tout de suite à travailler avec l'orchestre. Les répétitions se tenaient dans la salle des machines du Théâtre National. Les partitions étaient multipliées manuellement. Chaque musicien copiait sa partie pendant la nuit. On répétait chaque matin, de 8 heures à midi. Après deux semaines de répétitions, Enescu réussit à donner un premier concert avec cet orchestre. La saison allait comprendre 27 concerts. Chaque vendredi à 20 heures, la salle du Théâtre National était comble. Au programme figuraient les huit *Symphonies* de Beethoven, les ouvertures *Coriolan*, *Egmont*, *Prométhée;* les *Symphonies 5, 36, 40,* les *Ouvertures* aux *Noces de Figaro*, à la *Flûte enchantée*, à l'*Enlèvement du Sérail*, au *Don Juan* de Mozart; cinq *Symphonies* de Haydn; l'*Inachevée* et la *Symphonie en do majeur* de Schubert etc. Les bénéfices résultés de ces concerts ont été déposés au Grand État-Major et destinés à la Croix Rouge. En été l'orchestre prit de brèves vacances. Mais Enescu ne cessa de travailler. Il apparaissait chaque semaine au Théâtre National dans le cadre des festivals littéraires et musicaux et trouvait le temps nécessaire pour jouer dans les hôpitaux et dans les sanatoriums. Il avait un sens du devoir tout à fait exceptionnel. Il ne s'esquivait devant aucune obligation professionnelle. Bien au contraire, il compliquait sa vie à bon escient. Il s'en allait jouer pour les blessés ou pour les orphelins, sans tenir compte du temps qu'il faisait ou du fait qu'il devait parcourir certaines distances en chariot. Pendant les deux années de la guerre, le maître s'est déplacé dans toutes les localités de la Moldavie, du Nord au Sud, avec des moyens propres, à ses frais, servant son pays et son peuple, avec l'une de ses trois armes — le violon. Le pianiste Nicolae Caravia l'accompagnait dans ces déplacements. Enescu ne connaissait pas le repos. Dans les moments de répit, lorsqu'il se retrouvait seul dans sa chambre, rue Vovidenia, il composait. Sa seule distraction était le cinéma muet. Il allait à « Sidoli » chaque fois qu'un nouveau film y passait. Vasile Filip, alors étudiant au Conservatoire, jouait dans l'orchestre du cinématographe. Le maître fut surpris un jour par la sonorité exceptionnelle d'un des violons. Il s'approcha et aperçut Vasile Filip. Pendant la pause, il s'adressa au jeune violoniste: « Vous, là-bas, approchez un peu. Comment vous appelez-vous? Vous êtres parent du professeur Filip de Suceava? » « Je suis son neveu ». « Venez me voir demain, avec votre violon ». J'étais derrière Enescu lorsque ce dialogue eut lieu. Deux semaines plus tard, Enescu et Filip

jouaient le *Concerto nº 1* de Paganini. Ainsi débuta la carrière de ce grand violoniste, qui remportait en 1921 le grand prix de la classe de violon du Conservatoire National de Paris, où il était entré par concours, ayant été préparé par Enescu.

En février 1917, le Grand État-Major proposa à Enescu d'effectuer une tournée en Russie. Enescu partit pour Pétersbourg, où il donna des concerts au bénéfice de la Croix Rouge. Il joua en pleine révolution, sous les bombardements. La salle du théâtre « Mariinski » était bondée. C'était en fait son second contact avec le public russe. Son premier voyage en Russie, il l'avait fait en 1909, à Pétersbourg et à Moscou, en qualité de soliste et de chef d'orchestre. Il avait joué comme soliste le *Concerto nº 7 en ré majeur* de Mozart (sous la direction de Siloty) et l'*Air* de Bach (pour le bis) et avait dirigé les deux *Rhapsodies roumaines.*

En mai 1918, après la paix de Buftea, un train spécial fut organisé pour la mission militaire française; bien des hommes politiques roumains avaient des places réservés dans ce train. On en offrit une à Enescu aussi, mais il refusa catégoriquement: « Je n'ai pas le droit de partir en ces moments difficiles, quand mon pays est déchiré et mon peuple souffre tant. »

L'orchestre reprit son activité en automne, à Iaşi. Le matin du 11 novembre, nous répétions comme d'habitude dans la salle des machines du théâtre. Quelqu'un entra, apportant l'édition spéciale du journal « *Opinia* » qui annonçait la fin de la guerre. Je n'oublierai jamais l'enthousiasme qu'éveilla cette nouvelle. Nous nous embrassâmes tous, et le maître nous proposa de jouer la *Marseillaise.* Les ouvriers du théâtre avaient ouvert largement les portes et l'hymne se répandit dehors, dans la rue, parmi les passants.

Enescu quitta Iaşi en 1919, laissant un orchestre homogène, bien instruit, qui allait prendre son nom. Il s'en était séparé en disant: « Je vous remercie à tous pour la compréhension et la confiance que vous m'avez accordées. »

Après cette époque de si féconde activité, Enescu partit à l'étranger, où il conquit les grandes salles de concert. Je le revoyais chaque fois qu'il revenait en Roumanie pour y passer ses vacances. J'étais à Iaşi lorsque, en novembre 1922, on me dit qu'Enescu se préparait à partir dans une longue tournée aux États-Unis, tournée qu'il ajournait depuis 1914 déjà, ne voulant pas quitter son pays à cause de la guerre. C'était un événement important dans sa carrière artistique, et il m'était impossible de ne pas y prendre part. Je partis donc pour Bucarest. Deux jours plus tard, le 24 novembre, je conduisais Enescu à la gare: il partait à Paris, d'où il allait continuer son voyage en bateau.

Bien que loin de son pays, Enescu n'oubliait pas de s'intéresser aux jeunes musiciens roumains de talent. Il invita à Paris, en 1919, le violoniste Vasile Filip, et en 1927, le pianiste Nicolae Caravia. Caravia avait un véritable don d'intuition, il comprenait parfaitement Enescu. Une communion s'établissait entre eux pendant les concerts et Enescu l'appréciait beaucoup. Après avoir présenté, en janvier 1927, à Oradea, la première

audition de la *Troisième Sonate dans le genre populaire roumain* (avec Caravia au piano), il invita Caravia en France, au mois de mars, pour présenter la *Sonate* au public parisien. Le récital comprenait également le *Triptyque* de Saint-Saëns et la *Romance* de Beethoven. Ce fut un grand succès, apprécié comme tel par la critique. Le grand musicologue Marc Pincherle écrivait dans le mensuel « *Le Monde musical* » (du 30 avril 1927): « La *Troisième Sonate* d'Enesco, dans le genre populaire roumain, appartient à cette dernière période du retour à la tradition nationale qui rejoint, profondeur et maturité en plus, la reine des premières *Rhapsodies roumaines* si savoureuses ! À première audition, le plan ne m'en a pas semblé facile à saisir: la fréquente alternance des mouvements lents et vifs lui donne une allure rhapsodique plus apparente peut-être que réelle. On peut sûrement apprécier dès maintenant la sombre poésie des thèmes, la richesse prodigieuse de l'arrangement sonore (tout un orchestre est évoqué, avec les cymbalum et les taragoto des Tziganes), la souplesse de l'écriture. Pour l'exécution nous avons retrouvé l'admirable Enesco des grands jours. Bien secondé par Nicolae Caravia, il a obtenu après la sonate d'interminables rappels et dû offrir plusieurs bis à son public insatiable. »

Ce récital fut suivi de près par un autre magnifique concert: Enescu joua le *Concerto en ré majeur* de Beethoven, étant accompagné par l'orchestre du Conservatoire de Paris, sous la direction de Philippe Gaubert (le même orchestre allait donner la première audition d'*Œdipe*, en 1936, à Paris). Ce concert restera à jamais gravé dans ma mémoire. Le public était au comble de l'émotion. Je me trouvais dans la salle, avec ma femme. Nous voyions toute la salle autour de nous ovationner le maître à la fin du concert, avec enthousiasme et piété.

Après 1927, je revis plus rarement Enescu, qui faisait chaque année des tournées aux États-Unis et qui était, en plus, préoccupé par la création d'*Œdipe*. Il revint dans le pays en 1931, pour y fêter son 50ème anniversaire. On organisa à Bucarest une suite de manifestations à cette occasion. Le public, la foule des admirateurs, reçut de la part d'Enescu un cadeau inestimable: quatre concerts symphoniques à entrée libre, dont deux pour le public permanent et deux pour les élèves et les étudiants. En vue de ces concerts, Enescu demanda au directeur de l'orchestre philarmonique (qui dépendait des Fondations Royales) qu'on mette l'orchestre à sa disposition (à ses frais !). Mais on lui répondit que l'orchestre avait un répertoire déjà établi pour les chefs d'orchestre étrangers qui venaient à Bucarest . . . La presse déclencha une violente campagne contre la direction de l'orchestre philarmonique. Le maître fut obligé de s'adresser au chef de l'État, lui expliquant le but de ces manifestations, et celui-ci ordonna que la requête d'Enescu fût satisfaite. J'eus la chance d'assister à ces concerts à l'Athénée. Le public affluait. Jeunes gens et vieillards venaient écouter le grand musicien et lui rendre hommage.

Comme l'activité d'Enescu à l'Académie roumaine et à l'Institut de France est encore très peu connue, je m'arrêterai à un autre événement important de la vie du maître, auquel j'eus la joie de prendre part. Enescu

avait été élu membre d'honneur de l'Académie roumaine dès 1916, sur la proposition de Ştefan Hepites, un grand savant, membre de l'Académie, et de l'écrivain Barbu Delavrancea. (À cette époque, la musique ne figurait pas à l'Académie.) En 1929, il fut élu à l'Institut de France. En 1932, après la mort de Iacob Negruzzi, Octavian Goga proposa que cette place de la section littéraire fût transformée, afin d'accueillir la musique et, avec elle, George Enescu, à l'Académie. J'eus l'honneur d'assister à cette solennité. La séance fut ouverte par le président de l'Académie, le professeur L. Mrazec. Prirent ensuite la parole le secrétaire général de l'Académie, G. Ţiţeica, et bien sûr, Enescu. Des personnalités de la vie musicale, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Dimitrie Cuclin, Ion Nonna Otescu et d'autres y étaient présentes.

Tout de suite après son entrée à l'Académie, Enescu fit un geste qui mit encore une fois en évidence le merveilleux caractère de l'homme et du musicien, son altruisme et son patriotisme; il proposa au prix de l'Académie un grand nombre d'œuvres musicales appartenant à de jeunes compositeurs, la plupart encore inconnus: Mihail Jora *(Paysages moldaves)*, Alexandru Zirra (l'opéra « *Alexandru Lăpuşneanu* »), Mihail Andricu, Paul Constantinescu et beaucoup d'autres.

À la fin du mois de février 1936, je reçus à Iaşi une lettre du maître, me disant qu'il serait heureux si je pouvais assister à la première de son opéra *Œdipe*, qui allait avoir lieu à Paris, le 13 mars. Je fus ému par sa sollicitude et j'y répondis bien sûr par ma présence à cet événement musical, si important tant pour la France que pour la Roumanie. Enescu était le premier Roumain dont le nom apparaissait sur les affiches du Grand Opéra de Paris. Je lui rendis visite tout de suite après mon arrivée à Paris, le 7 mars, dans son appartement rue de Clichy. Enescu m'embrassa avec affection: « Voilà ma chère Moldavie ! »

Le talent d'un écrivain me manque pour décrire ce que je vis et entendis le soir du 13 mars. La grande salle de l'Opéra était bondée. J'avais une place d'honneur dans une avant-scène, d'où je pu suivre la représentation dans tous ses détails. Quand Philippe Gaubert apparut à son pupitre, les applaudissements éclatèrent. Comment décrire ma fierté de Roumain et de Moldave de vieille souche, devant ce spectacle que je n'oublierai jamais? Ce fut l'une des plus grandes joies de ma vie. Tout en reconnaissant la valeur de l'interprétation d'André Pernet, le grand chanteur français qui créa *Œdipe*, je dois cependant dire que David Ohanesian a fourni une grande surprise, dépassant le Français, en 1958, lors de la première audition *d'Œdipe* en Roumanie.

Je me rappelle que, pendant la pause de la représentation de 1936 étaient montés sur la scène Philippe Gaubert, André Pernet, André Boll et les autres interprètes, tout le personnel de l'Opéra enfin — plus de 300 personnes — avec en tête le directeur Georges Huysmann, délégué du gouvernement français, qui invita Enescu en scène pour lui offrir la cravate de la Légion d'Honneur. Les grands chroniqueurs musicaux — Henri Pruniers, Georges Auric, Louis Laloy, Emile Vuillermoz, Jacques Ibert, Rey-

naldo Mahn, Gustave Doret, René Dumesnil parlèrent élogieusement d'*Œdipe;* la presse roumaine à son tour abonda en chroniques élogieuses, signées par Emanoil Ciomac, M. Simionescu-Rîmniceanu, C. C. Nottara, Nicolae Iorga etc.

En avril 1946, après la fin de la seconde guerre mondiale, Enescu effectua une tournée à Moscou. En mai, après la fin de la saison — close de façon triomphale par les concerts auxquels Yehudi Menuhin avait été présent, le maître et sa femme se rendirent en Moldavie, à Tescani. J'eus l'honneur de les accompagnés dans cette oasis de recueillement et de méditation. Ils me prièrent de les assister comme avocat à la donation de Tescani, qu'ils désiraient tous les deux transformer en une fondation mise à la disposition des artistes, d'autant plus qu'il se trouvait là une bibliothèque comprenant quelques milliers de volumes d'une inestimable valeur. C'est à la même occasion que fut rédigé le testament où Enescu exprimait sa volonté d'être enterré à Tescani, à côté de sa femme. Nous y restâmes trois mois. Le maître travaillait énormément. Il ne s'accordait presque pas de répit. Le seul plaisir qu'il se permît étaient les promenades dans les alentours. Nous prenions souvent l'allée bordée de peupliers et longue d'un kilomètre qui reliait sa maison à la ville « Les Pommiers » appartenant au frère de sa femme, Constantin Rosetti-Tescani. La vue de cette allée impressionnait profondément le maître. Il m'avoua s'en être inspiré pour le finale d'*Œdipe.*

Il quittait sa chambre de travail, d'habitude, à midi et sortait sur la terrasse, attendant le déjeuner. Un jour, comme je descendait de la vigne vers la maison, je rencontrai un groupe de jeunes gens qui herborisaient. Ils me saluèrent, me dirent qu'ils étaient étudiants à la Faculté de sciences naturelles de Bucarest et me prièrent de leur faire faire la connaissance de George Enescu. Le maître nous vit de la terrasse et vint à notre rencontre, avec l'affabilité et la chaleur qu'il savait exprimer si sincèrement. Il serra la main à tous les étudiants et s'enquit de leur travail. Ils lui montrèrent un papillon qu'ils venaient d'attraper. Enescu, très étonné, leur dit qu'il était extrêmement rare que cette espèce de papillons se retrouve à une telle latitude, qu'elle ne dépassait pas, d'habitude, Buzău. Les étudiants furent à juste titre impressionnés par les connaissances du maître, d'autant plus qu'il leur avait dit le nom latin du papillon. Voyant leur étonnement, Enescu leur avoua avec modestie s'être occupé jadis, pendant son temps libre, des sciences de la nature.

Le premier ministre, dr Petru Groza, accompagné de Traian Săvulescu, le président de l'Académie, vint à Tescani à la fin de juin 1946. Cette visite, qui n'avait pas été annoncée, fit grand plaisir à Enescu. « Quel bon vent vous amène? » demanda-t-il, dr Petru Groza lui répondit: « Maître, vous savez, je crois que nous avons repris les relations avec les États-Unis. L'ambassadeur Mihail Ralea et le personnel de l'ambassade partiront bientôt — en septembre — à New York. Nous avons pensé que la présence d'une personnalité artistique connue des Américains serait utile. Et bien sûr, nous avons pensé à vous, cher maître. » Enescu leur dit qu'il

Affiche pour les concerts donnés à New York par George Enescu au bénéfice des enfants roumains victimes de la sécheresse (mars 1947)

était malade (sa spondylarthrite était très avancée) et que le voyage pourrait nuire à sa santé. « Je suis très touché de l'attention que vous m'accordez en ces moments si importants pour notre peuple. Mes relations avec les États-Unis et le Canada sont vraiment très serrées, car j'ai trouvé là un public qui a reçu très chaleureusement la musique roumaine et les concerts que j'ai dirigés. Comme, en toute circonstance grave pour mon peuple, j'ai répondu à son appel, j'oublierai une fois de plus ma maladie. J'irai en Amérique. » En effet, le 10 septembre 1946, Enescu s'embarquait pour ce long voyage. Mais avant cela, en août, j'avais accompagné le maître et sa femme Maruca à Liveni.

C'était une année de terrible sécheresse: il n'était plus tombé une seule goutte de pluie depuis le mois de mars. Des dizaines de milliers de paysans n'avaient plus de quoi nourrir leurs enfants. Enescu voulut, avant de quitter le pays, aller à Liveni. Le préfet nous y accueillit officiellement. Des centaines de paysans s'étaient assemblés devant la maison

Sur le terrasse de la villa « Luminiş » de Sinaia

d'Enescu. À notre arrivée, ils s'agenouillèrent tous devant lui, implorant son aide. « Braves gens, je suis navré de voir le malheur qui vous accable. Je vous ai toujours aidés, je ne vous abandonnerai pas maintenant. Tenez, prenez tout ce que je possède en ce moment. Dès mon arrivée en Amérique je donnerai quelques concerts dont je vous enverrai les bénéfices, que vous partagerez*). Je prie Mr. le Préfet Faliboga, ici présent, et M. Romeo Drăghici, de bien vouloir surveiller le partage de l'argent!» Après quoi, Enescu pria qu'on le laissât seul, car il voulait aller dans le jardin derrière la maison. Nous gardâmes un silence respecteux. Enescu alla dans le jardin où il avait passé les premières années de son enfance. Il en revint abattu, pensif, comme après une douloureuse séparation d'avec un être cher. Il pria les paysans de soigner sa maison, d'en réparer le toit. Nous prîmes congé avec la même chaleur. Après Liveni, nous allâmes à Dorohoi, pour visiter le cimetière où reposait Costache Enescu, le père du maître. Nous allâmes ensuite à Mihăileni, au tombeau de sa mère, où Enescu resta, la tête baissée, plus de dix minutes, profondément ému. Le 3 septembre nous étions de retour à Bucarest. Suivirent les derniers préparatifs du voyage en Amérique. Enescu me retint pendant tout ce temps auprès de lui.

* Enescu a envoyé des États-Unis 20 000 dollars, pour qu'on achète du maïs pour les paysans.

Le mardi 10 septembre 1946 je les conduisis à Constanţa. Dans la voiture-salon du train, j'étais toujours auprès du maître, qui me donna des instructions concernant ses œuvres qui restaient dans le pays et me confia le soin des paysans de Liveni. Ils embarquèrent à Constanţa sur « Ardealul ». Le personnel de l'ambassade roumaine se trouvait à bord. Nous restâmes ensemble jusqu'aux derniers moments avant le départ. Les photos prises à cette occasion sont pour moi un document inestimable, témoignant de notre forte et noble amitié. Je ne devais plus revoir Enescu. Nous continuâmes à nous téléphoner et à nous écrire. En 1949, il m'envoya de Paris un document légalisé, m'autorisant à toucher ses droits d'auteur qu'il me priait avec une grande délicatesse d'utiliser moi-même au besoin. En 1954, apprenant que le maître, gravement malade, avait paralysé, j'allai trouver dr Petru Groza et le priai de m'aider à envoyer à Enescu l'argent que depuis 1949 j'avais touché et déposé intégralement à la Banque Nationale. Petru Groza ordonna que la somme de plus de 70 000 lei (convertis en 14 000 dollars) fût envoyée à Paris. Enescu refusa l'argent, croyant, au premier moment, qu'il s'agissait d'un acte de « charité ». J'insistai, je télégraphiai à Paris, expliquant au maître qu'il s'agissait de son propre argent, de ses droits d'auteur des six dernières annés. Aussi accepta-t-il enfin l'argent. Deux semaines avant sa mort — en avril 1955 — Enescu m'envoya son livre *Les Souvenirs de George Enescu* édité à Paris par Bernard Gavoty, et une lettre. Il n'y avait que quelques lignes, mais écrites de sa main. Leur contenu valait plus que tout au monde pour moi: « Cher ami, mon cœur est près du vôtre. »

Ce fut mon dernier « contact » avec l'homme qui avait éclairé et ennobli toute ma vie.

1981

Vasile Filip:
J'AI ÉTÉ SON ELÈVE

En 1917, au temps de la première guerre mondiale, je jouais à Iaşi au cinéma « Sidoly » dans l'orchestre dirigé par Dinicu, le frère du grand violoncelliste Dimitrie Dinicu, professeur au Conservatoire de Bucarest et ami d'Enescu. Quelques mois plus tard, Dinicu me chargea de le remplacer. Un beau jour on m'annonça que le grand Enescu se trouvait dans la salle. Je profitai de l'entracte et me mis à interpréter, comme pour mon propre plaisir, sur mon violon, la *Campanella* de Paganini. Quittant sa place, Enescu me fit signe de le rejoindre. Il me demanda quel était mon nom, si j'avais terminé le Conservatoire et si Iancu Filip, violoniste et professeur de musique au Gymnase de Fălticeni, était mon parent. Je lui dis que c'était mon oncle. Après quoi il me donna son adresse et me demanda de passer chez lui le lendemain. Deux semaines après, j'exécutais avec le maître

le *Concerto* de Max Bruch. C'est ainsi que je devins l'élève d'Enescu et membre de l'orchestre symphonique fondé par lui à Iaşi à l'époque du « refuge ».

Deux années durant je travaillai avec Enescu. Il insistait pour que je vienne chez lui et qu'il me donne des leçons. Quand j'arrivais, je le trouvais toujours travaillant. Je m'arrêtais près de la porte et écoutais, comme ensorcellé, la beauté des sons qu'il tirait du violon. J'aurais pu rester là à l'écouter à l'infini sans me lasser. J'entrais cependant, parce que je savais qu'il détestait le moindre retard. Lui-même était d'une ponctualité extrême. Quand il fixait une entrevue, un rendez-vous, même s'il se trouvait dans une autre localité, il arrivait toujours à l'heure dite. Il avait pour la parole donnée un respect souverain.

Pendant que je travaillais avec lui, je me suis formé (comme il me l'avait promis) un répertoire de concert: Bruch, Mendelssohn, Sarasate, Beethoven, Kreisler, etc. Après un travail qui dura plusieurs mois, je jouai le *Concerto en ré majeur* de Paganini, sous sa baguette. D'autres concerts suivirent.

En 1919, à sa recommandation, je partis pour Paris, au Conservatoire National où, en 1921, je passai mon diplôme, remportant le Ier prix. Pendant les premiers mois, je logeai chez Enescu. Finalement, je lui demandai de me permettre d'aller habiter un hôtel des environs, où je pouvais travailler « sans déranger qui que ce soit ». L'argument le convainquit. Quand je sortis du Conservatoire, Enescu soutint ma nomination au poste de professeur au Conservatoire de Bucarest, poste qui me fut immédiatement accordé.

Chez moi, comme tous ceux qui furent ses élèves d'ailleurs, Enescu se préoccupa de développer l'expression musicale en aiguisant la sensibilité. Il m'aida à atteindre la parfaite clarté dans l'exposition de la phrase musicale en en éliminant les surplus. Les moyens dont il usait étaient des plus simples. Il accompagnait chaque explication d'exemples exécutés au violon, au piano, voire d'exemplifications vocales. Avec le don pédagogique d'un véritable maître, il recourait aux instruments parce qu'il n'aimait pas beaucoup parler. Il ne mettait jamais l'accent sur la technique, car il considérait que l'abus de technique faussait le sens artistique et flétrissait la sensibilité de l'artiste.

1981

Maria Fotino:
EN ACCOMPAGNANT ENESCU

J'avais près de dix ans lorsque je me suis présentée devant la commission de vérification du Conservatoire et ce fut à cette occasion que j'ai connu Enescu, qui en faisait partie. Après l'examen le maître m'a retenue

et, tout en me félicitant, m'a donné quelques conseils et m'a encouragée. À cette époque je ne réalisais pas la beauté et l'importance du geste, mais ceux qui m'entouraient en furent profondément émus. Enescu avait de la considération pour n'importe quel musicien, même si ce n'était qu'un enfant. Cette attitude à la fois compréhensive et respectueuse nous aidait beaucoup, car elle nous faisait avoir confiance en nous-mêmes.

À quinze ans, en 1929, j'ai eu le bonheur de jouer la *Suite op. 10 en ré majeur* d'Enescu pour la première émission radiodiffusée de Roumanie. Ce fut la première audition à la radio de cette suite. En vue de cette émission, mon professeur Florica Musicescu m'avait conduite chez le maître pour qu'il m'entende jouer. Enescu nous a reçues et a joué la *Suite* au piano s'arrêtant de temps en temps pour me donner des indications sur certaines nuances, expliquant la coloration de certains passages.

Des années de travail ont suivi, j'ai fini le Conservatoire, je suis partie à l'étranger, j'ai pris des leçons avec Edwin Fischer à Berlin et avec Santiago de Riera à Paris. En 1939, le 1er novembre, dans le cadre des concerts qu'Enescu donnait à l'Athénée Roumain, j'ai eu le bonheur de me compter parmi ses collaborateurs. Ce fut le premier concert dans lequel j'ai joué à côté d'Enescu et j'ai pu sentir le souffle de son génie. Au programme figuraient des sonates pour violon et piano: la *Sonate en mi mineur no 4* de Mozart, la *Sonate en sol majeur no 1* de Brahms, la *Sonate en sol majeur no 10* de Beethoven. Pendant l'unique répétition Enescu ne m'a dit que peu de mots, mais si suggestifs, si compréhensifs, qu'ils me découvraient un horizon insoupçonné. Son art était si éloquent que je pouvais déceler dans l'inflexion d'un son toute une perspective sur la page suivante et sur la composition dans son ensemble. Le début de la *Sonate en mi mineur* de Mozart résonne encore dans mes oreilles. Le soir du concert, je sentais que tout le public était plongé dans la musique. Une atmosphère de communication s'était installée dès les premiers accords, pour moi et pour le public également. Bien que j'aie accompagné Enescu maintes fois, c'est ce concert qui m'a semblé avoir été le plus beau.

Dans tout ce qu'il faisait, Enescu était unique. C'est parce que je l'ai connu que j'ai compris la notion de génie et que j'ai pu imaginer Beethoven. Ma rencontre avec Enescu a marqué ma vie artistique pour toujours. C'est grâce à lui que je vis la musique *autrement*. Il avait une vue d'ensemble sur la musique et un magnétisme tout à fait spécial. Comme chef d'orchestre il ne donnait pas beaucoup d'explications, mais il animait l'œuvre en lui insufflant une véritable vie palpitante. Cette force spirituelle le distinguait de tous les autres.

George Enescu considérait qu'un musicien n'avait pas achevé sa formation s'il ne cultivait pas la musique de chambre. C'est pourquoi, dans les séries de concerts qu'il donnait — comme soliste ou comme chef d'orchestre — il initiait des cycles de musique de chambre destinés à cultiver le goût du public et à éveiller l'intérêt des musiciens pour ce genre de composition qui, exigeant une conception supérieure, n'admet en aucune façon la médiocrité. Dans les années 1942—1944 ce fut à l'initiative du maître

que nous avons créé le trio *George Enescu-Maria Fotino-Ion Fotino.* C'était vers la fin de l'hiver de 1942 que nous avons préparé les premiers concerts en trois. Nous avons commencé les répétitions. Mon frère travaillait dans l'orchestre de la Radio et avait un horaire fixe. J'y travaillais aussi mais je n'avais pas de programme fixe. J'ai demandé alors une semaine de congé. Le maître a été très content de pouvoir ainsi étudier chaque jour. On se rencontrait chez lui; il nous accueillait avec une politesse exquise, naturelle, qui ennoblissait chacun d'entre nous. « Nous allons répéter chaque jour parce que la musique doit pénétrer notre sang », nous disait Enescu. Mon frère et moi avions compris que la musique devait remplir notre être, qu'il ne devait y avoir aucune distance entre musique et expression, que notre être devait devenir effectivement musical. On ne regardait jamais la montre. On travaillait autant qu'il était nécessaire. Et nos concerts avaient un grand succès, en effet. Malheureusement, la guerre a déchiré ce rêve naissant. Mon frère et moi, nous avons éprouvé une douleur presque physique quand le trio a cessé d'exister. Lors de notre dernière répétition, le maître nous témoignait une tendresse bouleversante.

Un an après, en 1945, ce fut le hasard qui me fit rencontrer Enescu de nouveau. J'étais avec l'orchestre de la Radio et je roulais en voiture de Timiş vers Bucarest. Le soir, vers 8 heures nous sommes tombés en panne. Mais Marcela Fotino, ma cousine, habitait heureusement Sinaia et nous sommes allés passer la nuit chez elle. Le lendemain, nous avons voulu partir mais Marcela m'a retenue car, le jour suivant, elle était invitée avec ses deux fils, violonistes, à la villa « Luminiş », résidence du Maître. Nous y sommes restés non pas un jour, mais trois semaines. J'ai eu le bonheur de participer aux soirées de musique organisées par Enescu à « Luminiş », d'interpréter des sonates de Franck, Brahms, Beethoven, Mozart, Schumann. Parmi les intimes de la maison il y avait Constantin Silvestri, Emanoil Ciomac, Octav Onicescu, Traian Orghidan, Victor Vâlcovici. Enescu m'accompagnait chaque soir jusqu'à la sortie. Un soir, — le dernier que j'aie passé à « Luminiş » — au départ, je l'ai remercié pour sa bonté. « Mais quelle bonté? !» m'a-t-il répondu, à la fois embarrassé et touché par ma gratitude.

Au mois de mars 1946, j'ai interprété le *Concerto en ré mineur* de Brahms, sous la baguette du maître. C'est grâce à lui que j'ai joué ce concerto mieux que jamais. Pour Enescu, Brahms n'était pas seulement un grand compositeur mais aussi un grand professeur. À Vienne, lorsque Enescu étudiait dans sa chambre, il arrivait bien des fois que Brahms, ami du professeur Hellmesberger, entendant jouer le jeune élève, entrât chez lui pour lui dire comment marquer les cadences. Au commencement du *Concerto* de Brahms, pour la première phrase du piano, Enesco me disait: « Coca ! — Comme le disait Nietzsche, il faut que tu danses enchaînée ! » Par quelques mots seulement il réussissait ainsi exprimer l'image affective de la musique.

1981

Alice Magheru: DANS L'ENTOURAGE DU MAÎTRE

Depuis l'année 1907, celle où pour la première fois j'ai vu et entendu George Enescu, je l'ai considéré comme l'un des plus marquants de nos contemporains. Depuis lors, personne n'a jamais occupé sa place, la première, dans mon cœur et dans ma pensée. J'ai assisté ensuite à tous ses concerts et à toutes ses répétitions et n'ai perdu aucune occasion de me trouver près de lui. Si je voulais raconter tout ce qui me revient à l'esprit au sujet d'Enescu, un volume, disons de plusieurs centaines de pages, s'avérerait insuffisant. Aussi ai-je choisi de glaner dans mes souvenirs ceux qui sont peut-être les moins connus.

J'avais quinze ans (c'était en 1907) lorsque je l'ai entendu, à deux mètres de moi, à Sinaïa, dans la petite salle « Capşa », interpréter le *Concerto en mi* de Mendelssohn-Bartholdy. En 1908 il jouait dans la même salle un concerto de Mozart récemment découvert à Vienne et qu'on lui avait confié, et en 1909, le *Concerto* de Beethoven avec d'autres cadences que celles que je connaissais. Des années durant je n'ai plus été qu'une auditrice folle de musique. Grâce à Maria Cantacuzino je me suis rapprochée pas à pas d'Enescu, pour que de 1925 à 1946, mon mari et moi vivions toujours dans l'entourage du Maître.

Le 1er mai 1916 (la Roumanie étant encore neutre) nous nous rendions avec un groupe de collègues (des étudiants et quelques professeurs de la Faculté de Médecine de Bucarest) à Curtea de Argeş en excursion. Sur le quai de la Gare du Nord se trouvait George Magheru, mon futur mari que je ne connaissais pas encore. Tantinel Iliescu et les époux Rosetti, en compagnie desquels nous nous trouvions, ont demandé à Magheru s'il ne voulait pas venir avec nous, mais celui-ci s'est excusé: « Je dois aller à Ghergheni, chez ma grand-mère, où va venir George Enescu. » Comme le train spécial dans lequel nous nous trouvions s'arrêtait à Ghergheni, le jeune étudiant est venu avec nous. En cours de route et jusqu'à cette station, nous n'avons fait que parler d'Enescu et de musique. Intrigué par ma passion pour cet art en général et pour celui du maître en particulier, Magheru est finalement resté toute la journée avec nous. Ça a été le plus beau jour de ma vie, et celui qui en a changé le cours. Depuis ce jour-là, nous avons été « deux » à aimer Enescu. Géo le connaissait personnellement et l'avait entendu jouer avec sa grand-mère Saşa Ion Ghica, une excellente pianiste dans les salons de laquelle — lorsque Ion Ghica était ambassadeur à Londres — ils avaient joué Franz Liszt et Clara Schumann.

Le 15 août 1916, la Roumanie entrait en guerre. En qualité de médecin sous-lieutenant je suis restée de décembre 1916 à juillet 1917 à l'Hôpital des Contagieux no 2, de Dorohoï, à quelques kilomètres de la maison où le maître avait passé son enfance. Les malades atteints de choléra se trouvaient, eux, à l'hôpital du village de Trestiana, à quelques kilomètres

de Dorohoi. Je faisais la route en voiture à chevaux. Plusieurs jours de suite je voyais venir, du côté opposé, une autre voiture où se trouvaient un monsieur à barbe blanche, et, sur le siège, à côté du cocher, un garçonnet d'une dizaine d'années qui ressemblait comme deux gouttes d'eau à Enescu. Le cocher m'a dit que le vieux monsieur était le père de « l'artiste George Enescu » (L'enfant, sur le siège, était le futur peintre Bîşcu, qui vit encore aujourd'hui). C'était là un pas de plus vers le maître. Quelques mois plus tard, à l'occasion d'un concert qu'il offrait aux convalescents des hôpitaux de Dorohoi, j'ai été présentée à Enescu, par sa cousine Lucreţia Tomaziu. Le concert a été un triomphe.

Après l'armistice de 1918, des motifs de santé m'avaient obligé de partir pour la Suisse. J'étais hospitalisée au sanatorium de Leysin. Je savais qu'Enescu se trouvait à Ouchy, près de Lausanne. Je ne l'ai pas vu à cette époque-là, mais j'ai appris plus tard que c'est là qu'il avait écrit les premières mesures de l'opéra *Œdipe*.

Revenue en Roumanie, j'ai épousé George Magheru. J'ai été présentée à la grand-mère de mon mari, dans la maison de madame Nathalie Balş, rue Sevastopol, et ce jour-là George Enescu se trouvait chez elle et je m'en souviens, il a joué avec la grand-maman (alors âgée de 90 ans) *la Sonate du printemps*, de Beethoven.

Un autre souvenir de ces années-là... En 1922, le maître voulait faire construire, pas à Bucarest, mais à Sinaïa, où il avait l'intention de laisser, d'ailleurs, une maison de convalescence et de repos pour les musiciens à la retraite ou malades. Depuis que l'on avait parcelé la colline du Cumpăt, à Sinaïa, mon père y possédait quelques terrains, de sorte que le maître lui a acheté quatre lots de 1000 mètres carrés chacun. Sur l'un d'eux, se trouvait la maisonnette d'une veuve, Maria Săringa, qui ne voulait vendre à aucun prix sa propriété et déménager ailleurs. De sorte que, les pourparlers ayant duré des mois, mon mari et moi nous voyions le maître presque chaque jour. Finalement, Enescu a fait bâtir à Maria Săringa une maisonnette neuve à la place de l'ancienne et lui a permis d'y loger plus loin. La construction de la villa « Luminişul » — étant achevée, le maître a fait planter des sapins tout autour comme s'il voulait la protéger par un bouclier de conifères toujours verts. Bien des années plus tard, j'ai séjourné à plusieurs reprises à « Luminiş » grâce à Mihail Jora qui m'invitait chaque année à passer deux ou trois semaines chez eux, à Sinaïa. Et j'ai même eu la joie d'habiter dans la chambre du maître. Lorsque j'ouvrais les yeux, le matin, je regardais le plafond et songeais avec une profonde émotion que George Enescu l'avait regardé, lui aussi, un jour.

À partir de 1925, j'ai toujours vécu dans l'entourage de George Enescu grâce à madame Maruca Cantacuzino, qui nous a introduits dans le cercle d'amis qui assistaient aux répétitions quasi-quotidiennes du maître dans le salon de musique de la Maison Cantacuzino. La première année, celle où le maître a donné dix-sept concerts de sonates avec Nicolae Caravia, j'ai assisté à toutes les répétitions. Rien ne m'échappait des indications qu'il donnait au pianiste qui, d'ailleurs, savait tout par cœur. L'année

À Sinaia, dans le parc de la villa « Luminiș », 1945

George Enescu au piano — Bucarest, 1934

d'après, il a donné d'autres concerts, avec d'autres accompagnateurs. Parmi eux il y avait Alfred Alessandrescu, Nadia Chebap, Ionel Gherea, Ghita Shapira et une très jeune fille fort douée, Maria Fotino. Jamais je n'ai considéré qu'une personne puisse être plus heureuse que cette enfant qui avait la chance d'accompagner Enescu et jouait merveilleusement. Enescu travaillait différemment avec chacun de ses accompagnateurs. Il va de soi qu'en général, l'interprétation tout entière portait le sceau du maître. Mais à un concert avec Cella Delavrancea, où, je m'en souviens, ils interprétaient la *Sonate à Kreutzer*, mon mari me glissa, lorsque ce fut fini: « Cella est trop personnelle pour jouer avec Enescu. Le Beethoven d'Enescu et celui de Cella sont différents, mais les deux interprétations sont de première grandeur. »

En 1926, Enescu nous faisait une nouvelle surprise: celle de sa *Troisième Sonate pour piano et violon « dans le caractère populaire roumain »*. Je l'ai écoutée quatre jours à la file, Enescu l'interprétait pour ses amis, avec Caravia au piano — et nous nous rendions compte qu'une ère nouvelle s'ouvrait dans la musique roumaine. Au printemps de 1926, mon mari, malade, s'est trouvé immobilisé plusieurs mois de suite. Un jour, Enescu a frappé à notre porte et est entré en disant: « J'ai un nouveau violon. Voulez-vous que je l'essaie ici, chez vous? » Et il a joué une sonate de Haendel. Le surlendemain il est revenu et en a joué une autre, bref en une semaine, il les a toutes jouées. Chaque fois s'engageaient des discussions autour de la musique. L'un des sujets portait sur la musique mécanique. Géo reprochait au maître de n'avoir enregistré aucun opus de son œuvre et le maître lui répliquait avec fermeté qu'il détestait la musique mécanique. À l'époque, les phonographes étaient loin des appareils sensibles d'aujourd'hui et Enescu n'admettait pas d'écouter de la musique « approximative »; il avait raison. Ce n'est que beaucoup plus tard, lorsque la technique s'est perfectionnée, que le maître a accepté qu'on l'enregistre.

En été 1927, la villa « Luminiş » était fin prête. Je ne me souviens pas si Enescu y avait emménagé, mais en tout cas, il logeait à Sinaïa. Lorsque je l'ai rencontré je lui ai demandé s'il était vrai qu'il s'était enfin décidé à donner des leçons à un enfant-prodige. Le maître m'a dit que c'était exact. L'enfant était Yehudi Menuhin, venu des États-Unis en Roumanie à Sinaia, pour prendre des leçons avec George Enescu. Parmi tous les musiciens, les parents de Yehudi avaient élu Enescu. Ils étaient allé le chercher à Paris, puis l'avaient suivi en Roumanie, à Sinaia. Yehudi Menuhin confirme tout cela dans son livre de mémoires *Voyage inachevé*. L'enfant (il avait alors onze ans) habitait la villa « Carola » avec ses parents, sa sœur Hepzibah, qui en avait huit, et une fillette de cinq ans, Yalta. Hepzibah jouait du piano et Yalta du violoncelle. Lorsque mon mari a demandé à Enescu en quoi consistait les leçons qu'il donnait à Yehudi, le maître a répondu: « C'est très simple. Je lui dis de jouer, après quoi, je joue à mon tour et lui dis: « Moi je fais ça comme ça ». Alors l'enfant prend son violon et joue comme moi. C'est en cela que consistent toujours mes leçons. »

Enescu, en tant qu'homme, était d'une modestie bouleversante. Mais un petit fait qui s'est passé en 1928, en été, m'a fait comprendre qu'il était conscient de sa célébrité. Nous étions dans ma voiture, et revenions du cimetière Bellu où nous avions assisté à un enterrement. Il pleuvait à torrents. Devant l'Observatoire, j'avais du mal à maîtriser le volant à cause des rails de tramway. « Attention — m'a dit Enescu — s'il m'arrivait le moindre accident à l'un de mes doigts, on parlerait de vous dans toute l'Europe et dans les deux Amériques ! » Il le disait en plaisantant, mais c'était vrai. Dès lors Enescu était célèbre, pas comme il l'aurait souhaité pourtant. Je me souviens très bien que pendant la pause de ses concerts, les gens se précipitaient en foule dans les coulisses pour le féliciter. Géo et moi ne le dérangions pas. Cependant un soir, ayant à lui communiquer quelque chose d'urgent, je suis entrée, durant la pause, dans sa loge où j'ai assisté à la scène que voici: un jeune homme s'est approché du maître, lui a présenté ses félicitations, et, entrant en propos lui a demandé: Que faitez-vous encore, maître? « Ne le voyez-vous pas? je fais le violoneux », lui a répondu Enescu d'une voix lasse. L'idée qu'il était un « violoneux », un « ménétrier » l'obsédait.

À plusieurs reprises, le maître avait demandé à mon mari: « Pourquoi n'écrivez-vous pas quelque chose pour moi, docteur? Je voudrais composer un opéra sur un livret ou sur un poème écrit par un Roumain. » Justement mon mari venait d'écrire un poème dramatique, *Peau de cerf*. Je connaissais l'endroit où il tenait son manuscrit et un beau jour, je le lui ai dérobé. Je me suis rendu chez le maître et le lui ai lu. Enescu était enthousiasmé. Il écoutait et faisait des projets: « Ici, il faudrait écrire de cette façon, là je ferai comme ça. Je vous en prie, revenez demain pour que nous le relisions. » Le lendemain, c'est lui-même qui l'a lu et son enthousiasme n'a fait que croître. Rentrée chez nous, j'ai raconté à mon mari ce que j'avais fait: tout pâle, il m'a dit: « Comment t'es-tu permis de prendre mon manuscrit? Ne t'est-tu pas rendu compte que c'est un ouvrage inachevé? Il n'a que sept actes et dans mon projet il doit en avoir onze. Je te prie de ne plus te mêler à l'avenir de mes travaux littéraires. » *Peau de cerf* ayant été publié selon la volonté de mon mari, en onze actes, j'en ai porté un exemplaire au maître dès la parution. Quatre années s'étaient écoulées depuis que je le lui avais lu. Le lendemain il m'a dit: « Je l'ai lu, mais qu'en faire maintenant? C'est un ouvrage qui n'a pas besoin de ma musique. Voudriez-vous que je fasse ce que Gounod a fait de *Faust?* Il me faudrait quelque chose écrit exprès pour que j'en compose la musique . . . »

En 1931, Enescu accomplissait ses cinquante ans. Ses amis et les autorités avaient organisé de le fêter dans un grand restaurant de la rue « 11 Iunie » et que l'on appelait « Suzana ». Nous étions, je crois, dans les 300 personnes au déjeuner. Le maître paraissait très ému. C'est le ministre Victor Iamandi qui a prononcé le discours officiel. Dans son allocution, Mihail Jora, évoquant l'activité d'Enescu durant la guerre, a parlé des concerts qu'il offrait aux blessés dans les hôpitaux de Moldavie. (Alors qu'il était lui-même blessé, à Iaşi, et qu'on avait dû lui faire subir une grave

opération à la jambe, Enescu jouait tous les jours pour lui, comme il avait l'habitude de le faire, plein de générosité, pour ceux qui se trouvaient dans la zone). Ensuite, de la part de l'Académie roumaine, c'est le professeur Gheorghe Marinescu qui a pris la parole. Il s'est passé alors un petit « incident ». Après avoir fait l'éloge de l'homme de génie, le professeur — expliquant que l'on ne connaissait pas exactement où se trouve localisée l'activité musicale dans le cerveau — a prié le maître de laisser, par testament, son cerveau à son laboratoire de neurologie, aux fins de recherches. Cette demande a suscité une rumeur générale et prolongée. Le maître a souri. Finalement, ému, il a répondu à tous. « Moi je ne sais pas parler, mais vais vous jouer quelque chose. » Et il a joué la *Chaconne* de Bach comme jamais encore je ne l'avais entendue.

En automne de 1937, Enescu s'est décidé de nous offrir en première audition en Roumanie le IVe acte de *Siegfried* de Wagner (Enescu avait un véritable culte pour Wagner). Comme d'habitude nous nous trouvions dans la salle des répétitions. La première d'entre elles, à l'Athénée (celle du 12 novembre) s'est assez bien passé; mais pour la seconde, la basse Stefănescu-Goangă, malade, était absente. De son pupitre, Enescu a chanté à la perfection tout le rôle de Wotan avec sa voix pleine, juste, incomparable, à l'émerveillement des membres de l'orchestre qui, à la fin, lui ont fait une véritable ovation. Le lendemain, au ravissement de tous, c'est encore Enescu qui a chanté. Au concert, c'est évidemment Goangă qui s'est fait entendre. Mais dans l'oreille de ceux qui avaient entendu Enescu aux répétitions, persistait encore sa voix d'une extraordinaire expressivité.

À la veille de la guerre, le maître et Maruca Cantacuzino se sont mariés. Parmi les amis intimes, seule Cella Delavrancea assistait à la cérémonie. De notre côté nous ne sommes allés les féliciter que lorsque tout était terminé. Enescu et Maruca avaient emménagé au Ve étage d'un immeuble de la rue Biserica Albă. L'appartement était assez vaste et beaucoup de gens pouvaient assister aux répétitions (qui, au fond, étaient d'excellents concerts). Nous arrivions invariablement à quatre heures, Maruca nous envoyant chercher en voiture. Géo et moi nous nous installions dans un coin, près du poêle, pas parce qu'il y faisait plus chaud, mais parce que c'était plus retiré. Les autres invités arrivaient plus tard et s'asseyaient devant nous et cela nous convenait. Jusqu'au moment où commençaient les répétitions, nous entendions un léger crissement qui venait de derrière le paravent où travaillait Enescu, à un petit bureau. Il m'a fallu un bon bout de temps avant de comprendre de quoi il s'agissait. Un beau jour, mon mari a pris son courage à deux mains et lorsque le maître est sorti de derrière son paravent, il lui a demandé ce qu'était ce crissement-là. Enescu s'est mis à rire et nous a conduit derrière son paravent ou, sur un coin du table, se trouvait son manuscrit. Sur celui-ci, se trouvait un petit grattoir « Voyez-vous, c'est comme ça que j'écris, moi, nous a dit le maître. D'abord je remplis la feuille et après je compose «en effaçant»; je gratte avec cet ustensile. » « Mais pourquoi n'écrivez-vous pas au crayon? Ce serait plus simple et vous effaceriez à la gomme », lui a demandé à nouveau Géo. « Non,

je n'écris pas au crayon. C'est à l'encre que j'ai toujours écrit et je vous assure que c'est le meilleur moyen. »

En ces années-là, dans cet appartement ont été joués les dix-sept quatuors à cordes de Beethoven. Un événement dans l'histoire de la musique chez nous. Le quatuor se composait de: Enescu, Constantin Bobescu, Alexandru Rădulescu et Theodor Lupu. Un quatuor unique; malheureusement, il n'a jamais été enregistré, pas même aux répétitions.

Au début de 1943, comme nous possédions deux pianos Bechstein, certaines séances musicales avaient lieu chez nous, organisées par Mihail Andricu. C'est de cette façon que nous avons hébergé un quatuor composé de Ludovic Feldman, Sandu Albu, Theodor Lupu et un jeune homme encore étudiant au Conservatoire, Ernest Walfish. Les séances se tenaient les dimanches; commençant à 16 heures, elles duraient jusqu'au cœur de la nuit. Parmi ceux qui venaient jouer se trouvait aussi Smaranda Athanasof. Elle jouait à deux pianos, avec Andricu. De même, ont joué chez nous à maintes reprises Dinu Lipatti avec Madeleine Cantacuzino, sa future femme, Ghita Shapira, Marietta Guetta etc. Il y avait toujours plus de pianistes que de pianos. Et, bien sur, le maître Enescu venait là, lui aussi. La première fois qu'il a entendu Walfish il lui a proposé de jouer ensemble. Et ils ont joué une sonate de Hindemith que le maître, bien sûr, jouait par cœur. Au cours de ces séances, c'étaient toujours le professeur Traian Săvulescu qui tournait les pages des partitions.

Durant la guerre et même plus tard, Enescu a laissé plusieurs manuscrits chez nous, jusqu'à son départ, en 1946. Je les ai mis à l'abri dans différents placards. De temps à autres, Enesco venait nous rendre visite, seul ou avec son ami tout dévoué Romeo Drăghici. Il avait laissé entre autres le manuscrit de son opéra *Œdipe;* il formait un énorme rouleau; jamais je ne m'étais imaginé qu'un manuscrit d'opéra puisse être si volumineux. Il y a là encore deux symphonies, la *Première Symphonie* en mi bémol et la *Deuxième Symphonie* en la majeur. C'est le plus bel hommage que nous ayions jamais reçu.

Nous avons eu diverses péripéties avec ces manuscrits. Un jour, un feu de cheminée s'est déclaré dans la maison voisine de la nôtre. Le premier souci de mon mari a été de sauver les manuscrits, sans tenir compte que nos tableaux, nos livres et nos dessins couraient le même danger. Heureusement, les pompiers ont éteint le feu avant qu'il ne gagne notre maison. Lorsque nous avons raconté au maître les émotions que nous avions éprouvées, il nous a dit: « Moi j'attire le feu, ça m'est souvent arrivé. Mais j'y échappe toujours et vous voyez, cette fois encore, il ne m'a pas eu. »

En 1946, avant d'entreprendre sa tournée aux États-Unis d'Amérique il est venu chez nous, nous faire ses adieux. Au moment de la séparation mon mari lui a dit, s'il se sentait vieux ou malade, de revenir parmi nous. Mais Enescu lui a répondu d'une voix dont la gravité nous a troublés: « Je ne reviendrai dire ce que j'aurai encore à dire et ce que le monde attendra encore de moi que si je suis bien portant. »

1981

Octav Onicescu: FONDATEUR DE CULTURE

Le ciel insouciant de ce tragique 4 avril 1944* était encore serein le soir, lorsque George Enescu et sa femme Maruca franchirent le seuil de notre maison. Ils nous apportaient leur calme souverain et l'invitation amicale de les accompagner dans leur retraite temporaire à la villa « Luminiş » de Sinaia.

Pendant que nous improvisions un faible éclairage des pièces dans lesquelles le soir était tombé plus vite que n'y étaient revenues nos pensées errant sur les chemins mystérieux de l'avenir, les improvisations sonores du piano dans la chambre à côté commençaient à se préciser en harmonies nous obligeant à méditer sur les événements que nous étions en train de vivre. Elles participaient à notre douleur et à celle des autres pour la perte d'êtres chers, mais faisaient naître en même temps l'espoir d'une fin proche et lumineuse de nos peines, au-delà des sacrifices qu'il nous fallait encore subir. Elles étaient l'expression convaincante du génie, témoin et garant de notre intégrité auprès des lares de notre nation.

Nous demandâmes au maître le titre de cette pièce de bon augure, que nous avions tous écoutée avec recueillement. « Ce sont les événements qui lui donneront un titre », fut la réponse vibrante d'émotion de ce magicien des sons.

Je ne trouvai pas de titre à ce présage de vie nouvelle, mais j'en suivis l'exemple, avec les modestes moyens de la parole, dans le discours que je prononçai quelques mois plus tard à la Radio, alors en refuge à Timiş. Après un nouveau et dernier préavis des oiseaux blancs qui attisaient la guerre pour en hâter la fin, je suivis dans mon discours la voie ouverte par notre cher maître, qui m'attendait à la villa « Luminiş », en compagnie de ses hôtes habituels — Emanoil Ciomac, M. Andricu et C. Silvestri.

Le rythme de la vie à « Luminiş », où le travail occupait une place importante, était imprimé par le programme du maître, dont le calme dominait le dynamisme de ses hôtes plus jeunes.

De ce calme, il ne se départit qu'une seule fois, ce maître titanique des relations inter-humaines. Je l'avais rencontré dans le pré qui séparait la villa des futaies du bord de la Prahova. On lui avait remis le matin même une invitation pour donner des concerts à Vienne, la ville de ses premières études, la ville de Brahms et de Beethoven, la ville des grands enthousiasmes de sa jeunesse et de plus tard, mais celle aussi qui, dans les années de ses brillants succès avait commencé à l'oublier, sous l'influence peut-être de Strauss, mais aussi d'autres styles musicaux. On faisait appel à lui en ces moments où la ville était bombardée, où les Viennois vivaient à bout de souffle, atten-

* Le 4 avril 1944 l'aviation américaine fit subir un long et sérieux bombardement à la ville de Bucarest.

dant eux eussi la fin du terrible drame universel. Joseph Helmesberger, l'ami de sa jeunesse, devait être sans doute — s'il était encore vivant — tout aussi indigné que nous tous par cette « invitation » . . .

Enescu s'était réservé à « Luminiş » une petite pièce, pour la retraite et la méditation (que nous retrouvons aujourd'hui dans la maison de Bucarest, grâce au sage et infatigable dévouement de son ami Romeo Drăghici, lequel a donné au soin qu'il porte au souvenir d'Enescu la signification d'un véritable culte). La première fois que je violai — à son invitation, bien sûr — cette très inaccessible retraite, ce fut pour commettre un véritable acte d'impiété, qui mit pour quelque temps un nuage sur l'amitié qu'il me portait. Je voulais confronter la position du génial maître des ondes sonores et mon idée qu'il était impossible de réaliser un son physiquement pur, un *la* pur par exemple. C'est dans cette assertion que consistait ce que, après l'entrevue, j'appelai mon « impiété ». Le maître, surpris, prit le diapason qui se trouvait devant lui et le fit vibrer. « Voilà un *la* pur », me dit-il. Mais le son était accompagné des octaves qu'émettait la petite boîte de résonance sur laquelle se trouvait le diapason. Il l'élimina, mais ne put éliminer également sa main et tous les objets, l'air compris, qui accompagnaient longuement le son, selon ou malgré notre volonté.

Nous tombâmes d'accord quelques jours plus tard sur un compromis presque mathématique: le son est d'autant plus pur que les influences extérieures diminuent: mais en musique, la valeur du son augmente avec ses résonances, variant selon l'instrument qui l'émet, la science et l'art de celui qui le produit. En l'écoutant parler de ces choses, je fus profondément impressionné par la richesse et la variété de ses connaissances techniques, par la beauté de son roumain, par la poésie qu'il invoquait toujours aux côtés de la musique, non seulement dans ces charmants *Lieds* inspirés de la poésie française, mais surtout dans son mariage avec la musique populaire roumaine, à laquelle son génie avait donné le statut d'un art universel.

La densité de l'atmosphère musicale de la villa « Luminiş » augmentait, en même temps que nos espoirs inavoués, grâce aussi à la collaboration quotidienne entre Enescu et le jeune mais remarquable musicien qu'était Constantin Silvestri.

Ce fut dans cette atmosphère que le maître céda à nos insistances, à celle de Silvestri bien sûr, à celle de ma femme et à celle, décisive, de Maruca, acceptant de nous présenter *Œdipe*, ce *Faust* de la culture roumaine qui a situé Enescu parmi les pères fondateurs de cette culture.

Il avait dépassé dans cette œuvre exceptionnelle la problématique du destin, à laquelle on la rapporte automatiquement à cause de la participation à sa genèse des grands dramaturges grecs, qui avaient le culte du destin, tout comme le librettiste dont le talent était fort apprécié du maître. L'*Œdipe* d'Enescu implique cependant tous les grands problèmes de la vie de l'homme, depuis la naissance et jusqu'à la fin où le destin joue un rôle important, mais non unique, dans la signification philosophique des circonstances, que le maître a rendue avec une richesse des détails que seule une analyse approfondie est à même de comprendre et de mettre en valeur. Cette analyse devra,

pour le bien de la culture roumaine, être entreprise et menée à bien non seulement par les spécialistes des ondes sonores, mais encore par tous ceux qui désirent incorporer à notre culture tous les remous de la conscience de soi des hommes sur cette terre.

Enescu a toujours été un fondateur de culture, et cela grâce à la structure complexe de sa personnalité. Cependant, il ne fut reconnu comme tel qu'après l'anniversaire de ses 60 ans. C'est alors qu'il créa le Quatuor de cordes (avec Constantin Bobescu, Alexandru Rădulescu et Theodor Lupu), dont la fonction « d'émanation culturelle » — selon l'expression de Cella Delavrancea — s'exerça même après les terribles années de la guerre, par l'interprétation, avec une perfection toujours plus grande, non seulement des quatuors de Beethoven, mais aussi de ceux appartenant aux grands maîtres du monde entier, y compris aux Roumains Ionel Perlea et Mihail Jora.

Je ne puis achever ces quelques lignes de pieuse remémoration, sans évoquer les impressions inoubliables que m'ont laissé plusieurs hivers de suite, les veilles des fêtes, lorsqu'il construisait pour lui-même et pour ses invités, dans les salons de sa maison près de Biserica Albă, un complexe d'harmonies à base wagnérienne, où le piano devenait un orchestre, tandis que dans la voix résonnait l'essence de la noblesse spirituelle des hommes.

1981

Traian Orghidan: DES HEURES D'ÉLÉVATION SPIRITUELLE

Au moment où je fis la connaissance de George Enescu et que j'eus la joie d'être son invité aux séances musicales de la villa « Luminiş » de Sinaia-Cumpătul, le grand artiste était depuis longtemps déjà mon idole.

Je l'avais vu, pour la première fois en 1923, dans la salle « Apollo » de Braşov. Bien sûr, je n'ai pas compris grand chose de ce qu'il jouait alors, je me souviens seulement avoir été impressionné par la beauté et l'inhabituelle prestance de l'artiste, par l'assurance de ses mouvements. Mais un enfant de six ans, que peut-il comprendre et retenir, fût-ce même d'un concert d'Enescu?

En 1928, lorsque je suis revenu dans la même salle, la situation était légèrement différente en ce qui concerne ma réceptivité et pourtant je me souviens avoir admiré non pas tant la *Sonate à Kreutzer* que *Bagatelle* de Scărlătescu.

Ensuite mon père a évoqué pour nous l'époque où il était étudiant et allait aux répétitions d'Enescu avec l'orchestre de Bucarest, devenu, plus tard, la Philharmonie. Aux membres de l'orchestre, de différentes nationalités, le jeune Enescu s'adressait dans leurs langues respectives, avec une énergie et un élan dont mon père se souvenait comme d'un vrai miracle.

Plus tard, quand mon frère, après son certificat de fin d'études au Conservatoire « Astra » de Braşov, classe de violoncelle, partit pour Paris,

où il voulait suivre les cours de l'École Normale de Musique, il me raconta, à son retour, que le professeur Diran Alexanian (promoteur de l'école de violoncelle de Pablo Casals) recommandait à tous ses élèves de ne jamais manquer les concerts d'Enescu. Ces concerts — disait le professeur — représentent « une école de musique des plus pures ».

C'est toujours mon frère qui m'a raconté qu'à cette étape, lorsqu'on annonçait à Paris les concerts d'Enescu, beaucoup de billets étaient retenus par des Londoniens, des Belges, des Hollandais, qui se déplaçaient exprès afin d'écouter le grand artiste, surtout quand le programme comportait les concertos de Brahms et de Beethoven, les sonates et les partitions solo de Bach ou la *Sonate* de César Franck.

Lorsque nous nous fûmes établis à Bucarest, suivit toute la série de concerts qu'Enescu donna dans la salle de l'Athénée Roumain et auxquels j'ai régulièrement assisté de 1933 à 1946. Peu nombreux furent ceux auxquels je manquai. Plus même, lorsqu'il y avait des répétitions avec l'orchestre, je trouvais toujours un moyen de m'y glisser et d'y rester, troublé d'une émotion profonde, pendant de longues heures, plusieurs matinées à la suite.

Lorsque, au magasin « Doïna », je voyais une nouvelle affiche annonçant des concerts d'Enescu, parfois avec dix ou douze récitals au programme, j'appréhendais d'avance les multiples délectations qui allaient suivre et j'achetais les billets par paquets.

En 1941, lorsque j'eus fini mes études à la Faculté de Sciences Naturelles, j'eus la joie d'accueillir chez nous le musicologue Constantin Brăiloiu, avec lequel je ne tardai pas à me lier d'amitié. Je le trouvais fascinant tant par sa façon d'être que par ses récits, par tout le rayonnement qui émanait de sa présence. La fusion idéale entre le savant et l'artiste faisait de Brăiloiu un cas hors du commun, un cas unique. Il était pourtant d'un naturel sans affectation et d'un commerce des plus agréables. Nous bavardions parfois deux et trois heures d'affilée et notre sujet préféré était tout naturellement . . . Enescu !

Se rendant compte de mon affection pour Enescu, Brăiloiu me demanda si je désirais faire sa connaissance. J'acquiesçai d'enthousiasme. L'heureuse occasion se présentait dès le lendemain. Enescu devait venir, avec Dinu Lipatti, au Studio de la Radiodiffusion pour enregistrer ses sonates pour violon. Brăiloiu me proposa de l'accompagner et d'assister aux enregistrements.

Je me souviens fort bien comment, par la petite vitre du Studio, je regardais de dehors, sans l'entendre, la conversation de Brăiloiu avec Enescu. Ce dernier, les bras écartés, exprimait son regret de ne pouvoir me recevoir; il ne me connaissait pas, n'avait jamais entendu parler de moi, avait beaucoup à travailler. Une scène muette qui me fit beaucoup de peine surtout pour mon ami qui avait tant voulu me faire plaisir. Nous quittâmes les lieux un peu tristes, tous les deux, et je me demandais comment j'avais pu prétendre à faire la connaissance du grand Enescu, moi qui n'était qu'un simple mélomane et qui n'avait, de surcroît, même pas réussi à jouer d'aucun instrument.

Les mains d'Enescu — plâtre

Masque mortuaire de George Enescu

En 1943, le professeur Constantin Motaş ayant insisté pour que je quitte la Société de Pétrole où je m'étais engagé, après ma licence, comme géologue-suppléant du professeur Ion Atanasiu et que j'entre comme assistant à la Station Zoologique de Sinaia. Cette station était admirablement emplacée, au pied du Cumpătul et à la lisère de la forêt, avec une vue superbe sur le massif des Bucegi, de nombreux vergers émaillés de fleurs alentour, beaucoup de ruisseaux et de sources bruissantes et, surtout, la villa Luminiş en face ! Je ne mis pas longtemps à me décider et me trouvais à la Station Zoologique comme transporté là par les vertus d'une baguette magique. C'était justement le temps où Enescu habitait la villa Luminiş et où il travaillait au *Quatuor avec piano nº 2* (op. 30). Mais l'été suivant apporta une innovation inattendue: des soirées musicales avaient été organisées à la villa Luminiş à l'initiative, semble-t-il, de la femme d'Enescu, Madame Maruca. Le professeur Motaş eut l'idée de féliciter notre grand voisin à l'occasion de sa fête. Nous lui envoyâmes une carte de vœux signée par tous ceux qui se trouvaient à la Station. Deux jours après, alors que le professeur et moi nous trouvions dans la chancellerie, Enescu frappa à la porte et parut sur le seuil. Tous ses gestes, tout ce qu'il nous dit, les quelques minutes qu'il passa avec nous semblaient venir d'un vieil ami intime ou même d'un parent qui ne nous avait pas vu depuis longtemps. Avec une voix pleine de chaleur il nous remercia pour nos vœux: de toute évidence notre geste lui avait fait plaisir.

L'idée du professeur Motaş eut des suites inespérées. Quelques jours plus tard, nous fûmes invités, presque tous ceux de la Station, à la villa Luminiş, à une audition musicale qui comprenait deux sonates pour violon et piano de Mozart et la *Deuxième Sonate* de Schumann. Le Maître était accompagné par Constantin Silvestri.

Dans une atmosphère de profond recueillement nous écoutâmes tous, plongés dans les harmonies de la musique la plus pure, s'épanouir le miracle de l'art d'Enescu, cette fois avec, en plus, ce sentiment de cohésion spirituelle entre tous ceux qui étions là, éprouvant la sensation d'une intimité qui, de toute évidence, ne pouvait être perçue avec la même acuité dans la salle de l'Athénée. S'ajoutait, à ce sentiment, l'affabilité du Maître qui, à notre entrée et à notre départ nous tendait à tous la main, trouvant, pour chacun, des paroles aimables et sincèrement cordiales.

Au cours des nombreuses séances qui suivirent — il y avait parfois deux auditions chaque semaine — nous eûmes la joie d'écouter de nombreux chefs-d'œuvre du répertoire de ce prodigieux violoniste qui comprenait pratiquement toute la littérature du violon dans ce qu'elle avait de plus représentatif: les trois sonates de Brahms, toutes les sonates de Beethoven, — surtout les magnifiques IXème et Xème (cette dernière, le Maître la nommait, fort justement, «le vrai printemps»), les partitions solo et les sonates pour piano de Bach, les sonates de Haendel et Mozart, la *Sonate* de Franck, le *Poème* de Chausson ainsi que des œuvres des compositeurs roumains: Jora, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri et Mihail Andricu. Le grand musicologue Emanoil Ciomac ne manquait jamais non plus. Avec

son enthousiasme bien connu et sa vaste érudition, il traitait des différents problèmes que soulevaient le programme des auditions. C'est toujours à cette époque que j'ai connu de plus près le chef d'orchestre Alfred Alessandrescu. Dans plusieurs de ces concerts Ghita Mendel Schapira faisait office d'accompagnatrice.

Parmi les invités aux soirées de Luminiş d'aucuns étaient devenus de vrais abonnés: y faisaient parfois leur apparition des figures nouvelles, des amis de la famille de passage à Sinaïa. À toutes ces auditions de l'été 1944 j'ai rencontré le professeur académicien Octav Onicescu et sa femme, leurs deux fils, le professeur Motaş, sa femme et leurs trois garçons, mes amis le professeur Andrei Popovici-Bîznoşeanu et sa femme, de même que le professeur Eugen Macovski et sa femme.

Sachant que le professeur avait fait des études très poussées de piano, Enescu tint à être accompagné, lors d'une de ces soirées, par le distingué biochimiste. Ils jouèrent entre autres le *Largo espressivo* de Paganini-Kreisler. Cette pièce exerçait sur moi une fascination particulière. Je l'avais entendue plusieurs fois à l'Athénée offerte en supplément par le génial violoniste. À tous ces concerts le programme était conçu de manière à ce que l'effet artistique aille en crescendo, et l'émotion atteignait le paroxisme avec ce supplément unique qu'il offrait en fin de programme. La concentration de l'artiste autant que le miracle d'une sonorité extraordinaire nous plongeait alors dans une sorte d'hypnose qui, évidemment, produisait son meilleur effet au moment où nous l'écoutions; néanmoins cet état d'esprit se prolongeait plusieurs journées de suite. Comme pour d'autres pièces jouées en supplément, Enescu réussissait, dans le *Largo espressivo*, à faire passer en nous l'essence même de la pureté, grâce à une simplicité poussée à la limite de l'entendement, comme si l'incantation partait non du violon mais de quelque part au loin, d'ailleurs. Toutes les fois que j'écoutais ce *Largo espressivo*, je me sentais ramené au passé, avec l'impression d'avoir déjà écouté, dans une autre vie, cette musique. Je me suis même posé la question si ce *Largo espressivo* ne s'était pas glissé et incrusté dans mon subconscient affectif au temps de mon enfance, quand j'allais écouter les concerts dans la salle *Apollo* de Braşov.

Mais revenons à la villa Luminiş et aux invités de ces inoubliables soirées musicales.

Le peintre Theodor Pallady venait aussi très souvent à ces séances. Il s'assayait toujours dans le même fauteuil, dans un coin du salon, ne parlait à personne mais ne cessait de crayonner, prenant des croquis des scènes du salon et de ses personnages. Qu'est-il advenu de ces croquis du grand solitaire? Madame Stoicescu était aussi toujours présente et de l'évoquer me donne l'occasion d'ouvrir une autre paranthèse—et de vous en donner l'explication. Un beau matin de l'été 1944 je croisai Madame Stoicescu dans l'allée du Cumpătul. Je lui souhaitai le bonjour et passai, mais elle se retourna, et me hélant:

— Monsieur Orghidan, ne voudriez-vous pas me venir en aide?

— Volontiers, Madame, mais comment? lui ai-je demandé.

— Voilà ce dont il s'agit. Il y a trop peu de photos du Maître. Ne voudriez-vous pas lui en faire une, à sa table de travail, en train de composer?

— J'en serais ravi, mais va-t'il accepter?

— Laissez-moi faire.

Avec mon appareil Leika au cou, j'entrai, pour la première fois, dans l'atelier du compositeur. Le bureau où il écrivait ses partitions était emplacé dans le salon de musique, entre le piano et la fenêtre côté est. Notre entretien ne dura que quelques minutes. Tout naturellement Enescu se dérobait en abaissant les épaules et en écartant les bras, comme que je l'avais vu faire par la petite vitre du Studio de la Radiodiffusion.

— Voyons, j'ai à travailler !

— Maître, j'en ai pour une minute à peine !

De nous deux, c'était moi le plus embarrassé, je n'étais qu'un intrus qui troublait le travail si cher au Maître. Enescu finit par céder et, se tournant vers moi, me demanda:

— Bon, d'accord, mais que dois-je faire?

— Rien d'autre que ce vous étiez en train de faire quand nous nous permîmes d'entrer et de vous interrompre.

Il s'assit à sa table de travail et j'eus l'impression qu'au même instant il avait déjà oublié notre présence.

Je ne pris qu'un seul cliché mais, en descendant l'escalier je portai la main à mon front, épouvanté. J'avais oublié de mettre l'appareil au point. J'avais photographié Enescu à un mètre et demi de l'appareil, celui-ci étant réglé à l'infini et le diaphragme entièrement ouvert. Je n'eus pas le courage de dire quoi que ce soit à Madame Stoicescu, que tout avait été inutile, que j'avais dérangé le Maître pour rien !

En rentrant à la Station, je croisai Costel Motaş. Me voyant si abattu, il insista pour que je développe le film. Je fis la sourde oreille. J'avais envie d'arracher le film de l'appareil, en pleine lumière, de le déchirer et de le jeter. Finalement, nous entrâmes, Costel et moi, dans la chambre obscure et nous mîmes à développer. Après le fixage, le jeune Motaş, plus curieux que moi, regarda l'épreuve et rendit son verdict: — Je crois que c'est bien la meilleure photo que nous ayons d'Enescu. J'étais persuadé qu'il se moquait de moi, néanmoins j'ai regardé, moi aussi, le cliché. Aucun des traits d'Enescu n'était clair, en revanche, l'expression, la position du corps et des bras, tout semblait s'accorder dans un suprême effort de concentration.

Après avoir agrandi le premier positif sur le papier, je me rendis compte que j'avais commis là une . . . bonne bévue en oubliant de mettre l'appareil au point.

J'ai, ensuite, envoyé la copie à la villa Luminiş et le soir même, pendant l'audition, Enescu me remercia en me disant que cette photo lui plaisait entre toutes. Il s'excusa pendant quelques minutes de m'avoir opposé une telle résistance; il ne s'imaginait pas, disait-il, pouvoir faire une photo si réussie à sa table de travail. En écoutant ses excuses je m'étais fait tout petit.

En fait de conséquences, Maruca m'envoya le lendemain un mot pour me demander de passer chez elle avec l'appareil et tout un film. Cette fois je mis une bonne demie heure avant de finir le film. Eh bien, aucune de ces photos ne ressemblait à la première et, par conséquent, j'estimais ne pas devoir les leur montrer.

Certes, la ferveur avec laquelle nous passions ces moments de miraculeuse élévation spirituelle à la villa Luminiş nous, les quelques habitués, n'aveuglait pas notre conscience au point de nous faire oublier les horreurs qui se passaient autour de nous. Les meurtiers oiseaux d'argent survolaient de temps à autre Sinaïa. Ils ne lâchaient pas de bombes, mais nous entendions, parfois, des batailles acharnées s'engageant au-dessus de nos têtes. Au salon de musique, pendant les pauses, on parlait de la guerre. Toutes les fois que, dans la matinée, je croisais dans les allées du Cărpiniş Enescu faisant sa promenade, il me demandait les dernières nouvelles de la BBC de Londres et je lui en donnais le compte rendu. Et cela d'autant plus que nos réunions à la villa Luminiş nous donnaient l'impression de vivre les instants décuplés à la frontière entre deux ères et que nous éprouvions avec plus d'intensité encore les changements qui se profilaient à l'horizon.

Un matin, Maruca convoqua les habitués les plus fidèles des séances musicales. Cela cachait un mystère: — Vous allez écouter ce que vous n'avez encore jamais écouté — dit-elle à ma grande perplexité.

En effet, ce jour-là il m'a semblé assister à un événement unique qui n'aurait pu se produire nulle part ailleurs au monde, sauf là, dans ce salon de musique de la villa Luminiş. Enescu s'assit au piano, devant la partition de l'opéra *Œdipe* et nous la joua du début à la fin ! Comment il s'y prit? En fredonnant et, parfois même en chantant toutes les voix: le soprano, le contralto, le baryton, la basse, sifflant pour imiter la flûte, le tout avec accompagnement au piano, qui déversait des sonorités d'orchestre, innondait le salon transformé en cathédrale. Il tournait lui-même les pages de la partition, l'une après l'autre, avec des mouvements rapides. Une seule fois ses doigts laissèrent échapper la feuille de papier et, pour une seconde, la musique s'arrêta. J'eus alors la sensation qu'un fleuve avait arrêté sa marche et que, dans cette même fraction de seconde, son immense ampleur m'était apparue, en section, pour déferler ensuite avec la même fougue indomptable.

J'avais écouté, en 1936, à la radio, la transmission de Paris de la première de l'opéra *Œdipe*. La grandeur de cette musique m'avait fait vibrer près de l'appareil pendant plus de trois heures. Mais maintenant, en voyant Enescu donner, seul, son prodigieux ouvrage, faisant jaillir, aurait-on dit, les éclairs et gronder la foudre et le tonnerre, comme un autre Jupiter, qu'il faisait ensuite suivre par des harmonies d'une ineffable suavité, je me rendis compte qu'il ne me serait plus jamais donné, et nulle part, d'assister à un phénomène pareil.

Nous formions un cercle autour du Maître, Emanoil Ciomac, Constantin Silvestri, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Romeo Drăghici. Je ne me souviens plus très bien. L'émotion fut si forte qu'elle effaça beaucoup de détails. Je ne peux pourtant pas oublier l'enthousiasme de Constantin

Silvestri, qui savait pourtant si bien maîtriser son tempérament dans toutes les circonstances. Il finit par emporter la partition, qu'Enescu lui confia. Le Maître se sépara du manuscrit avec une tendresse infinie. Les yeux brillants de Silvestri témoignaient toutefois qu'il était pleinement conscient de tenir dans sa main un véritale trésor.

La mémoire d'Enescu allait être récompensée par le futur célèbre chef d'orchestre car, comme on le sait, cette œuvre capitale d'Enescu a pu voir les lumières de la rampe en Roumanie et à l'étranger, et à un niveau des plus élevés, uniquement grâce à l'initiative de Silvestri.

L'amitié qui s'établit dans la maison du Maître entre Romeo Drăghici et moi allait se fortifier à Bucarest, après le départ d'Enescu. Il ne lui était guère facile de rassembler des documents sur la vie et l'œuvre d'Enescu. C'est pourquoi, toutes les fois qu'il avait besoin de copies photographiques, d'agrandissement et de reproductions de documents, je lui accordais tout le soutien dont j'étais capable. Il nous a tous récompensés en réalisant le Musée Enescu et en accomplissant d'autres actions consacrées du fond du cœur à la mémoire du grand Maestro.

En automne 1944, les séances musicales se tinrent à Bucarest, dans la maison du Maître, Calea Victoriei. Nous assistâmes là à des auditions de musique de chambre et à des récitals de violon qui m'offraient des satisfactions inestimables. J'y rencontrais le même auditoire qu'à Luminiş, mais aussi d'autres mélomanes comme, par exemple, le professeur V. Vâlcovici, Barbu Brezianu, Argintescu-Amza, Ion Biberi, Ina Donici et Mihail Catargi, le professeur Radu Codreanu, la pianiste Smaranda Atanasof, qui accompagnait souvent Enescu, pour ne plus mentionner Dinu Lipatti et, évidemment, les membres du quatuor Enescu, Constantin Bobescu, Theodor Lupu et Alexandru Rădulescu.

Il m'arrivait d'être le seul à assister aux répétitions du quatuor. Je me retirais dans un coin du salon et écoutais toute la matinée, les exercices de cette magnifique — je dirais même unique — formation. Je dois beaucoup au professeur Motaş qui, comprenant ma passion, me permettait de m'absenter du laboratoire lors des répétitions du quatuor.

Que pourrais-je encore raconter? Parler de la *Grande Fugue?* de *Cavatine* avec le « beklemt » joué par Enescu? Rien que les quatuors de Beethoven me demanderaient des dizaines de pages de souvenirs. Et Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Franck, Fauré, Chausson? J'ai assisté, toujours lors d'une matinée, à la répétition d'un récital de sonates avec, au pupitre, Alfred Alessandrescu. La *Première Sonate de Brahms*, la *Sonate* de Respighi, et la *Deuxième Sonate* de Schumann. Les musiciens étaient dans une forme si éblouissante qu'au moment où la répétition — qui se déroulait, bien sûr, sans aucune interruption — prit fin, je constatais que mes pieds étaient tellement engourdis que je ne pouvais pas quitter ma chaise. Je m'étais tenu immobile, fasciné, pendant tout ce véritable concert.

— Vois-tu, me dit alors Alfred Alessandrescu, si tu avais accepté de tourner les pages, rien ne te serait arrivé.

Je réussis, enfin, à me lever, courus les rattraper dans le hall pour les remercier et m'excuser d'avoir eu peur de tourner les pages, car j'aurais sûrement oubliée de suivre les notes, surtout pour la musique impétueuse de Schumann. En réalité, je ne connaissais pas suffisamment bien la lecture des notes et j'avais craint de me tromper dès les premières pages. C'est pour cette raison et non pour une autre qu'au début de l'audition quand Alfred Alessandrescu m'avait en quelque sorte prié de m'en charger j'avais fait la sourde oreille.

Pour moi, ces années 1944—1946 signifièrent une véritable renaissance. J'avais pénétré dans la maison du Maître, dans l'intimité d'un des plus grands musiciens de tous les temps. Un musicien capable de magnifier chaque son, un vrai homme, qui allait donner à son peuple un trésor d'art, un point de départ, une brillante tradition largement ouverte dans la voie des affirmations futures, des réalisations de la conscience artistique roumaine.

1981

Marcel Mihalovici: HOMMAGE

Je voudrais rendre, moi aussi, un hommage à George Enescu qui naissait, il y a un siècle, dans un lointain village de la Moldavie. Il fut le génial, le protéiforme musicien que l'on sait. Pendant de longues années il m'a fait l'honneur de me considérer comme son ami, et moi, j'avais pour lui une véritable vénération. Ce qu'on oublie parfois, surtout à Paris, dont il a tout de même animé la vie musicale pendant plus de soixante ans, c'est qu'il fut un merveilleux compositeur en *premier lieu*. Il laissa quelque 50 œuvres achevées, dont *Œdipe*, faut-il le rappeler? et des tas de partitions inachevées. Malade, il me disait qu'il devrait vivre 400 ans pour pouvoir composer tout ce qui lui trottait dans la tête. Malgré ses dons, malgré ses facilités (n'avait-il pas composé, comme il me l'a raconté un jour, sa 2e sonate pour piano et violon, en quinze jours? . . .), il travaillait très lentement, très scrupuleusement, surtout à partir de la seconde moitié de sa vie.

Je ne parlerai pas ici de son œuvre: de remarquables musicologues roumains se sont penchés sur cette œuvre depuis longtemps déjà. Leurs investigations, leurs analyses, leurs savants commentaires ont abouti à la somme qu'est la monumentale Monographie Enescienne, publiée en Roumanie, laquelle, en passant soit rappelé, a obtenu un important Prix à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France.

Enescu fut un immense musicien, un musicien TOTAL, comme le furent avant lui un Jean-Sébastien Bach ou un Franz Liszt. Rien de ce qui touchait à la musique ne lui était étranger: grand violoniste, grand pianiste, grand chef d'orchestre, grand compositeur, il se considérait en premier lieu

comme n'étant que compositeur. Il prétendait jouer du violon uniquement pour assumer son indépendance matérielle, et ajoutait que son Ennemi N° 1 était précisément le violon. Car, à cause de cet instrument, on oubliait trop qu'il était le compositeur qu'il s'était toujours voulu et cela tout d'abord. Je lui disait: mais, mon cher Maître, vous avez également un Ennemi N° 2 — vous ne faites partie d'aucune coterie, d'aucun mouvement d'avant-garde. Et l'on sait quelle importance le public et la presse accordent à ce dernier vocable. Non pas qu'Enescu ignorât la moindre chose de ce qui se passait dans la musique de son temps. Il voulait tout simplement rester lui-même, continuer le chemin qu'il s'était frayé à la fin du XIXe siècle, en écrivant la *Deuxième Sonate pour piano et violon*, que j'ai mentionnée plus haut, ou son *Octuor à cordes.* Brahms et Fauré avaient été alors ses mentors. Sa musique est sans conteste une musique du XXe siècle. Rien des innovations dans la technique, dans la pensée musicale de ses contemporains ne lui était inconnu. Mais tout ce qui, dans l'art nouveau de son époque, pouvait nourrir sa propre pensée, il le substantialisait, si je puis dire, en une matière purement énescienne, il en créait des éléments, des corps sonores absolument inédits. Lire, par exemple, et écouter si possible la fin de son *Vox Maris*, c'est là une musique prophétique, vraiment, écrite il y a plus de soixante ans.

L'impressionnisme ne l'atteignit que tardivement, vers les années 1915. Par ailleurs, l'impressionnisme d'Enescu n'a rien à voir avec l'impressionnisme de Debussy et de ses contemporains. L'Impressionnisme, je parle de celui qui touchait la musique, esthétique nouvelle surgie vers la fin du XIXe siècle, a souvent gardé le souci des constructions compositionnelles héritées de la tradition. Mais il en a modifié tout aussi souvent les canons. Il enrichissait ces formes d'expression anciennes ou nouvelles, de mille subtilités, de mille résonances harmoniques inédites jusqu'alors, et leur prêtait cet extraordinaire sensorialisme dont parle Vincent d'Indy, et qui, forcément — nous le comprenons aujourd'hui — devait l'éloigner de ce type d'art.

Chez Enescu, alors, dont les modèles morphologiques resteront toujours proches de ceux que nous auront transmis le classicisme et le romantisme, cet art nouveau n'avait fait qu'introduire des possibilités nouvelles dans son incomparable écriture contrapuntique, et partant, dans son incomparable univers harmonique. Je pense à des œuvres telles que les *Trois mélodies* de Fernand Gregh (et non pas quatre, comme par erreur elles avaient été éditées à Bucarest) je pense au dernier mouvement de la *Première Sonate pour piano*, au 2e mouvement de la *Troisième Sonate pour piano*, je pense à toute la *Sonate roumaine*, je pense à la fin de *Vox maris*, déjà nommée, je pense, bien sûr, à *Œdipe*, surtout à partir du 2e acte, à la scène de la sphinge, qui baigne dans un climat harmonique jamais entendu avant Enescu.

Au reste, Enescu était imprégné du chant du terroir roumain. Je ne parle pas de ses deux célèbres *Rhapsodies roumaines*, quelque soit la perfection, la brillance de leur orchestration; elle sont faites surtout de citations de folklore urbain. Je pense aux autres œuvres du Maître, œuvres qu'il composa autour de ces *Rhapsodies* et à partier d'elles. Elles seront faites de

De gauche à droite: George Enescu, Jacques Thibaud et le chef d'orchestre George Georgescu (Bucarest, 1924)

mélismes, non pas issus d'un folklore imaginaire, pour reprendre l'expression de Bartók, mais de mélismes ancestraux, devenant des archétypes d'une invention purement énescienne. Et qui portent sans cesse témoignage de son appartenance à son peuple roumain, à l'École musicale roumaine, si florissante aujourd'hui, École véritablement créée par lui.

Il fut un animateur incomparable. Je me souviens des années qui ont précédé la première guerre mondiale; quand il arrivait à Bucarest, la vie musicale y changeait comme par enchantement. Il donnait des concerts de sonates, jouait des concertos, dirigeait l'orchestre philharmonique, montait des opéras, recevait les jeunes — compositeurs ou instrumentistes ou professeurs ou chefs d'orchestre — qui venait lui demander conseil. Je n'ai jamais connu un grand musicien constamment en voyage ou au travail, comme l'était Enescu qui fût aussi disponible que lui quand il s'agissait de recevoir de jeunes musiciens et de se pencher avec un intérêt vrai et efficace sur leurs problèmes. On aurait dit qu'il ferait sienne la dernière phrase qu'a écrite Victor Hugo et qui résumait si bien sa vie: *Aimer c'est agir.*

J'ai vu Enescu au travail dans les dernières années de sa vie. Du matin au soir, il était à son bureau, à composer, à remettre sans cesse ses œuvres sur le métier, il était à son piano à contrôler les accords qu'il imaginait, il était à ses leçons, à ses concerts. Car il a continué a jouer et à diriger, jusqu'au moment où il tomba malade. Fatigué, très fatigué même, nous le suppli-

âmes un soir que nous lui rendîmes visite, ma femme et moi, de se ménager, de ne pas travailler au moins le dimanche qui devait suivre. Nous arrivâmes chez lui ce jour-là, et, bien sûr, nous le trouvâmes devant son clavier, en train de lire l'une des petites *Cantates* de Bach qu'il aimait tant. À nos muets et tendres reproches, il répondit: mais le dimanche est le jour du Seigneur — alors je joue la musique du Seigneur. Il abordait la musique avec une extrême gravité. Gravité où se mirait sa vie intérieure. N'appelait-il pas sa première *Sonate pour piano* « La vie intérieure »? Cependant cette gravité naturelle ne l'empêchait pas de laisser paraître souvent l'autre côté de sa nature, d'humour, la blague même. Il fut un maître du calembour, des jeux de mots. Il aimait les histoires drôles, il dessinait, depuis son enfance, et dessinait fort bien et de façon toujours amusante, humoristique. Il existe des cahiers et des cahiers qu'il a remplis de tels dessins. Parfois il offrait à ses amis des séances d'imitation, des séances d'un esprit vraiment exceptionnel, pour ce qui est de l'observation de gens qu'il voyait. Mais jamais il n'y eut la moindre trace de méchanceté chez lui . . .

C'était un homme bon, juste, modeste, d'un caractère fort, entier. Son éthos musical allait de pair avec son éthos de la vie. Il personnifiait pour moi la déontologie musicale, déontologie morale même. Et quel ami fidèle attaché, quel ami parfait il fut . . . Il supporta sa maladie avec la patience dont seul un homme de sa trempe morale pouvait faire preuve. Parfois il demandait à un ami, qui venait le voir, de lui passer son violon qui se trouvait sur le piano de sa chambre. Il le prenait et, de sa main valide, le caressait: « J'étais injuste avec lui », disait-il. C'était déchirant. Et il est vrai que le violon, bien qu'il en jouât comme personne au monde, lui paraissait être plutôt une charge pour lui, tant il était convaincu qu'il l'empêchait de se consacrer à la composition, comme il aurait voulu le faire. Je suis certain que son jeu, la façon dont il se servait de l'archet, toute sa gamme de vibratos: vibratos longs, vibratos brefs, vibratos lents ou rapides, sont à la base de l'enseignement du violon de TOUTES les écoles de violon de notre temps. Sans parler de ces brusques aires blanches, c'est-à-dire de sons non vibrés et qui pouvaient révéler dans l'œuvre interprétée des significations étranges, impressionnantes, imprévues . . . Son rythme, par ailleurs, était libre, dégagé de la barre de mesure, mais en même temps, si l'on savait l'écouter, ce n'était qu'en apparence un jeu libre, car la rigueur ne le quittait jamais. Il disait, se référant à un mot de Nietzsche, je crois: *il faut savoir danser dans des chaînes.*

Il y aurait tant à dire encore de cet homme exceptionnel, de ses élèves, de sa mémoire prodigieuse, de tant d'autres aspects de sa nature — mais il faut conclure. Je le ferai en citant un mot de Mozart dans une lettre à son père, mot que j'avais cité déjà quelque part: *Das Herz adelt den Menschen.* Le cœur ennoblit l'homme. Il est vrai que c'est le cœur de George Enescu qui faisait que tout en lui, que tout ce qui émanait de lui était noblesse, rien que noblesse.

Paris, ce 8 juin 1981

NOS COLLABORATEURS

ŞTEFAN NICULESCU (n. 1927), compositeur *(Le livre avec Apollodore — opéra-ballet*; trois cantates; musique symphonique: *La Symphonie pour grand orchestre, Symphonies pour 15 instruments solistes, Hétéromorphie, Formants, Accompagnement I, II;* musique de chambre). Musicologue, il a publié des études sur la création de George Enescu, des ouvrages de sémiotique musicale, le volume *Réflexions sur la musique*, etc.

VASILE TOMESCU (n. 1929), docteur en musicologie, secrétaire de l'Union des compositeurs de la R. S. de Roumanie, rédacteur en chef de la revue « *Muzica* », auteur de nombreuses études sur la musique roumaine contemporaine *(Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, etc.).

WILHELM BERGER (n. 1929), compositeur (12 symphonies, 12 quartettes à cordes, ouvrages concertants, oratorios) et musicologue *(Le Quartette de Haydn à Debussy, Guide pour la musique instrumentale de chambre, Modes et proportions, Le Quartette à cordes de Reger à Enescu)*.

OCTAVIAN LAZĂR COSMA (n. 1933), musicologue, préoccupé surtout de l'histoire de la musique roumaine (volumes: *L'opéra roumain, Œdipe d'Enescu, Chronique de la musique roumaine*, 4 vol., etc.).

ADRIAN RAŢIU (n. 1928), compositeur (musique vocale-symphonique: *Ode à la paix;* musique symphonique: *2 symphonies, Diptyque pour orchestre, Studi per archi*, etc.; musique de chambre: *Quartette à cordes, Concertino per la Musica Nova, Monosonate I, II pour piano*, lieds, musique chorale). Études de musicologie.

RADU GHECIU (n. 1932), critique musical. Monographies sur Mozart, De Falla, études et articles sur le phénomène musical roumain contemporain, sur les rapports entre la musique savante et le folklore.

CLEMANSA LILIANA FIRCA (n. 1934), musicologue, coauteur de la monographie *George Enescu* (1971), auteur du volume *Directions dans la musique 1900—1930* (1975).

GEORGE MANOLIU (n. 1911), violoniste, professeur de violon au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest *(Manuel de violon*, 4 vol.). Exégète de la musique violonistique et de la pédagogie musicale d'Enescu.

EUGEN PRICOPE (n. 1927), musicologue et chef d'orchestre. Études sur la musique symphonique européenne jusqu'à Beethoven et sur l'art du chef d'orchestre.

VIOREL COSMA (n. 1923). musicologue, professeur au Conservatoire de Bucarest. Volumes et études d'historiographie et de lexicographie de la musique roumaine et universelle.

CONSTANTIN TH. CIOBANU (n. 1939) — poète et historien de la littérature. Licencié de la Faculté de philologie de l'Université de Iaşi. Professeur au Lycée industriel de la ville de Gh. Gheorghiu-Dej où il dirige également la Société culturelle « George Călinescu ».

BARBU BREZIANU (n. 1909), critique et historien d'art, poète. Volumes de vers: *Nord brûlé* (1928) et *Verrou enchanté* (1940). Ouvrages critiques sur *Karl Storck* (1956), *Grigorescu* (1959), *Tonitza* (1967) et *Brancuşi* (1976), ce dernier couronné par l'Académie roumaine et par l'Union des artistes. Traducteur du *Kalevala*, traduction couronnée par l'Institut de Coopération Internationale près la Ligue des Nations, et de la pièce *Les Fâcheux* de Molière.

IANCA STAICOVICI (n. 1947), musicologue, membre du Centre d'Etudes « George Enescu » de Bucarest. Auteur des volumes *Eduard Caudella* (1975) et *Iosif Vulcan — critique musical* (1979) et d'un grand nombre d'études et d'articles.

NICOLAE CARAVIA (n. 1890), pianiste et compositeur, l'un des fidèles collaborateurs de George Enescu.

CELLA DELAVRANCEA (n. 1887), pianiste-concertiste, professeur de nombreux pianistes roumains de réputation internationale, critique musical; volumes de mémoires et prose.

ROMEO DRĂGHICI (n. 1891), juriste, secrétaire et ami intime de George Enescu, dont il fut l'exécuteur testamentaire. Organisateur du musée « George Enescu » et des maisons commémoratives Enescu à Dorohoi et Liveni — village natal du compositeur.

VASILE FILIP (n. 1899), violoniste, ancien professeur universitaire de violon; élève et collaborateur de George Enescu.

MARIA FOTINO (n. 1917), pianiste-concertiste soliste de la Philharmonie « George Enescu » de Bucarest et de l'Orchestre de la Radio-télévision Roumaine. Tournées en de nombreux pays; enregistrements sur disques.

ALICE MAGHERU (n. 1893), docteur en médecine. Avec son mari, l'écrivain George Magheru, a fait partie du cercle d'intellectuels très attachés à George Enescu et à sa femme.

OCTAV ONICESCU (n. 1892), mathématicien, créateur de la mécanique invariante, membre de l'Académie de la R. S. de Roumanie, professeur à l'Université de Bucarest, recteur honoraire du Centre International des Sciences Mécaniques d'Udive (Italie). Auteur de nombreux traités fondamentaux dans les domaines de la théorie des probabilités, etc.

TRAIAN ORGHIDAN (n. 1917), dr agrégé, directeur de l'Institut de Spéléologie « Emil Racoviță » de Bucarest, membre correspondant de la Société internationale de spéléologie du Venezuela, du Musée National d'Histoire Naturelle de Paris, conseiller du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) pour le laboratoire souterrain de Moulis (France); a organisé de nombreuses expéditions de recherches biospéléologiques en Roumanie, Cuba, La Majorque.

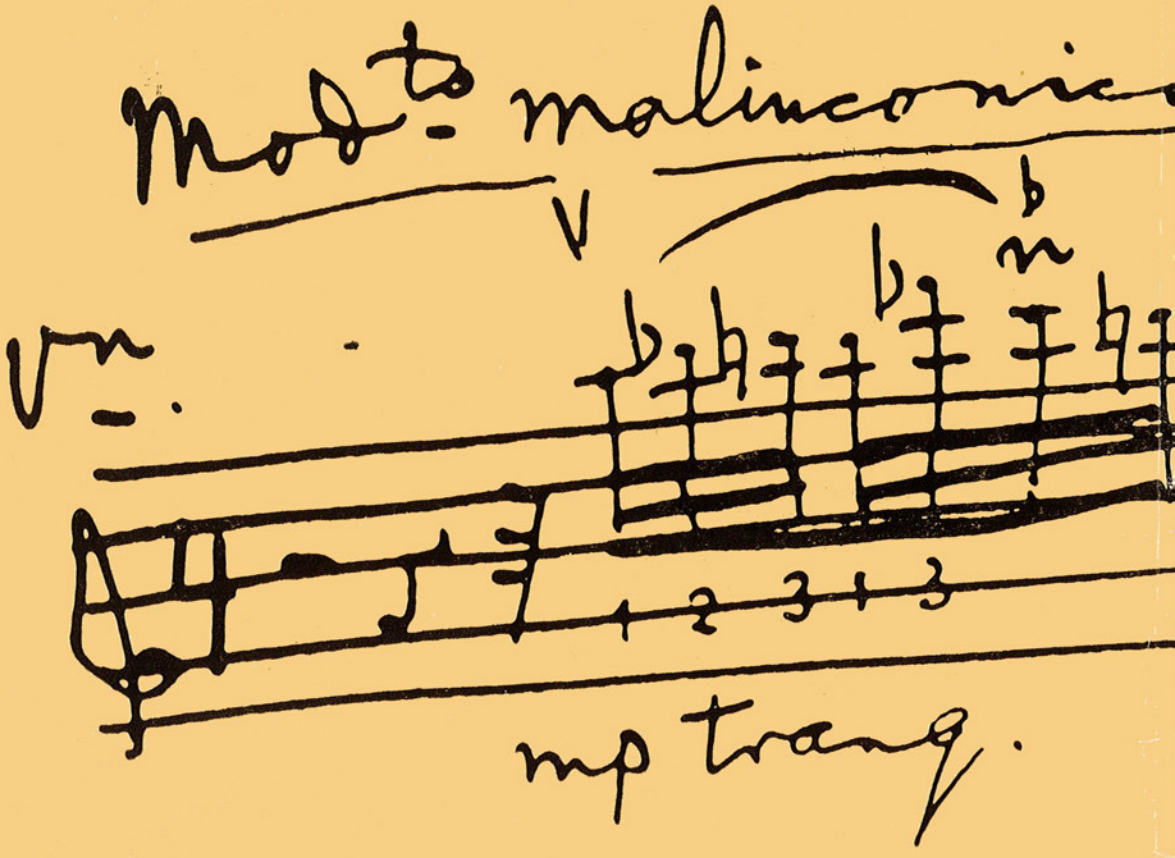
Pour vous abonner à la

REVUE ROUMAINE

adressez-vous à ILEXIM, Dept. Export-Import Presă
B.P. 1.136 et 1.137, Télex 226; 683,
București—Roumanie, str. 13 Decembrie nº 3
ou à nos correspondants à l'étranger:

● **ALBANIE:** Entreprise du Livre et du Film, Tirana ● **R. D. ALLEMANDE:** Buchexport, Leninstraße 16, Leipzig 701 ● **R. F. D'ALLEMAGNE:** Kubon & Sagner — P.O.B. 34.01.08, 8 München 34; W. E. Saarbach — 5 Köln 1 — P.O.B. 101.610; Otto Harrassovitz, 6200 Wiesbaden, Postfach 2929; Lange & Springer D-1000 Berlin 33, Heidelberger Platz 3, West-Berlin; Buchhandlung Albert Müller, P.O.B. 165, Epplestraße 19, D-7000 Stuttgart 70 ● **ARGENTINE:** Libreria Hachette S.A. — Rivadavia 789/45 (RC), Buenos Aires ● **AUSTRALIE:** The James Bennett Group, 4 Collaroy Street, Collaroy N.S.W. 2097; ● **AUTRICHE:** Globus — A — 1206, Höchstädtplatz 3, Wien; Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31. A-1011, Wien ● **BELGIQUE:** Office International de Librairie, 30, Avenue Marnix, 1050 Bruxelles ● **BULGARIE:** Hemus — Boul. Russky, 6 Sofia ● **CANADA:** Metropolitan News Agency Inc. 1248 Peel Street (Corner St. Catherine) Montreal — 119-Québec ● **R.P. de CHINE:** China National Publications Import Corporation, P.O.B. 88 Beijing ● **R.P. de CORÉE:** Chulpanmul — Phenian ● **COTE D'IVOIRE:** Agence Ivorienne Hachette — B.P. 9253 route des 220 Logements, Abidjan ● **CUBA:** Ediciones Cubanas, Empresa de Comercio Exterior de Publicacion CBISPO 461 La Habana ● **DANEMARK:** Mungsgaard, Norregade 6, Copenhague K ● **ESPAGNE:** Marcial Pons, Barbara de Braganza Madrid 4 ● Diaz de Santos, Langasca 95 Madrid 6 ● Diaz de Santos, Calle Balmes 417—419, Barcelona 22 ● **EQUADOR:** Munoz Hermanos S.A. General Aquirre 178 y de Agosto, Apartado 3023, Quito ● **ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE:** Fam Book Service, 69 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003; Ebsco — Subscription Service P.O.B. 1943, Birmingham Alabama 35201; Read More Publications Inc. 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10006; F. W. Faxon Company Inc. 15 Southwest Park, Westwood 020090; Haventa Ltd. — P.O.B. South Harpswell, Maine 04079 ● **ÉGYPTE:** Al Ahram, Al Galas Street Cairo ● **FINLANDE:** Akateeminen Kirkauppa, P.O.B. 128, S.F. 00101, Helsinki 10 ● **FRANCE:** Hachette — 58, rue Jean-Bleusen, F. 92170 Vanves; Dawson-France S.A. Service Librairie, B.P. 40—91121 Palaisseau; Offilib — 48, rue Gay-Lussac, 75 Paris ● **GRÈCE:** John Mihalopoulos & Son, 75 Hermou Street P.O.B. 73 Thessaloniki; Janina University, Faculty of History, Janina; Kostarakis Brothers, 2 Hippokratous Street, Athens 143; ● **HONGRIE:** Kultura P.O.B. 149 Budapest 62 ● **ISRAEL:** Lepac — 15 Rambam Street P.O.B. 1136 Tel-Aviv ● **ITALIE:** Messagerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123 Milano ● **LIBAN:** Messagerie du Moyen Orient de la Presse et du Livre, Beyrouth ● **MAROC:** Sochepress Angle, rues Dinant et Saint-Saëns, B.P. 683 — Casablanca ● **MONGOLIE:** Ulan Bator Central Post Bureau Pechaty ● **NORVÈGE:** Tiedsskrift Sentralen — Karl Jonhangt. 41—43 Oslo 1 ● **PAYS-BAS:** Swets & Zeitlinger — 347 Heereweg, Lisse; Martinus Nijhoff Lange Voorhout 9—11, P.O.B. 269 Haag 2076; Meulenhoff, Beulingstraat 2—4 Amsterdam, P.O.B. 197 ● **POLOGNE:** Ars Polona, Warszawa, Krakowskie Przedsmiescie 7 ● **PÉROU:** Libreria y Distribuidora Sigle S.A. Jiron Trujillo 222 Rimao, Apartado 5872 Lima ● **PORTUGAL:** Central Distribuidora Libreria 57, Av. Santos Dumond 4, Lisabona 1 ● **ROYAUME-UNI:** Collet's Holding Ltd. — Denington Estate, Wellingborough Northants NN. 82 Q5 ● Hachette Gotch Ltd., Gotch House — 20 St. Bride Street London EC. 4 A BJ ● **SUÈDE:** C.E. Fitzes, Fredsgatan 2 10327, Stockholm 16; Almqvist & Wiksell — S 101—20 Stockholm ● **SUISSE:** Pinkus & Cie., Froschaugasse 7, 8001 Zürich; Schweizer Buchzentrum — 4600 Olten, Amthausquai 23; Schmidt Ag. — Seevogelstraße 34, 4002 Basel; Karger Libri — Petersgraben 31, CH 4011, Basel ● **TCHÉCOSLOVAQUIE:** Artia — We Smeckach 30, Praha 1; Slovart — Gottwaldovo nam 805 32 Bratislava ● **U.R.S.S.:** Mejdunarodnaia Kniga — Moscou G-200 ● **VIETNAM:** Phong Phaf Hann Bao/Chi; 17 Dihh Lâ. Hanoi ● **VENEZUELA:** Sorocaima — Av. Francisco de Miranda 114 (Frente al Correo de Chacao), Caracas 106 ● **YOUGOSLAVIE:** Yugoslovenska Kniga — P.O.B. 36, Beograd; Prosveta — Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555; Forum — Novisad, Iv Misica, P.O.B. 206.

43450



(3ème Sonate pour P